

Universidade de Brasília [UNB]
Instituto de Ciências Humanas [IH]
Departamento de Filosofia [FIL]

ONTOLOGIA E LINGUAGEM

Dois ensaios de André Bazin

LEONARDO PANTOJA DE BRITTO

Brasília, fevereiro de 2015

LEONARDO PANTOJA DE BRITTO

ONTOLOGIA E LINGUAGEM

Dois ensaios de André Bazin

Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília
como requisito parcial para obtenção de título de licenciatura em Filosofia

PROFA. DRA. RAQUEL IMANISHI RODRIGUES [ORIENTADORA]

Brasília, 2015

LEONARDO PANTOJA DE BRITTO

ONTOLOGIA E LINGUAGEM

Dois ensaios de André Bazin

Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília
como requisito parcial para obtenção de título de licenciatura em Filosofia

BANCA EXAMINADORA

PROFA. DRA. RAQUEL IMANISHI RODRIGUES [ORIENTADORA]

PROF. DR. CLAUDIO ARAÚJO REIS

Brasília, 2015

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO 1 | Sobre o ensaio “Ontologia da imagem fotográfica 18

I. Uma ontologia 22

II. As partes e o todo 25

1. O “complexo” da múmia 26

2. O pecado original da pintura 29

3. Redenção da pintura pela fotografia 31

4. Gênese automática da fotografia 35

5. Realismo e virtualidades estéticas da fotografia 37

6. O cinema é linguagem 40

CAPÍTULO 2 | Cinema como linguagem:

Uma análise da “Evolução da linguagem cinematográfica” 44

I. Cinema mudo e cinema falado 48

II. Três diretores 55

III. Uma arte “clássica” 58

IV. Decupagem e cinema falado 62

BIBLIOGRAFIA 73

Obras de Bazin 73

Obras sobre Bazin 74

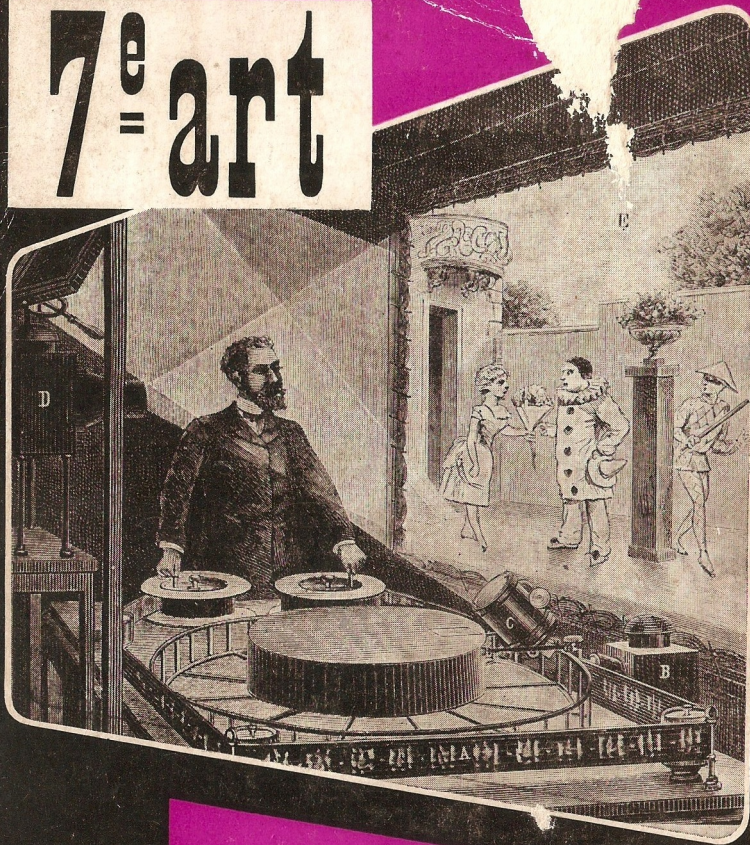
Bibliografia geral 75

A partícula “e”, esse expletivo vazio, que absolutamente não entendemos e que é em geral a palavra mais ininteligível da linguagem inteira, que nenhuma filosofia até agora explicou

Fichte

INTRODUÇÃO

7^e = art



ANDRÉ BAZIN

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

I. Ontologie et Langage

ÉDITIONS DU CERF

OS DOIS ENSAIOS ESCOLHIDOS como objeto desta monografia serão abordados ao longo de suas páginas de uma forma específica – forma que é, na verdade, uma busca. Buscamos abordar o pensamento de André Bazin a partir da estrutura argumentativa própria a cada um desses ensaios.

A teoria baziniana é definida tradicionalmente como “realista” e ele próprio visto como um expoente da vertente teórica do cinema caracterizada como “realismo”. Deparamos com esses dois “fatos” no início de nosso estudo e, partindo dessa visão do pensamento baziniano, uma pergunta começou a surgir de modo insistente com o avanço das leituras: mas que realismo é esse? Se Bazin é um teórico do realismo cinematográfico, qual é a especificidade de sua teoria realista?

Buscando esclarecimentos nessa direção, vimos que um bom modo de investigar o realismo baziniano era reconstruir suas teses partindo de dois ensaios caracterizados, por vários comentadores, como textos centrais de sua obra: a “Ontologia da imagem fotográfica” e “A evolução da linguagem cinematográfica”.¹

Para além da importância dos temas tratados individualmente pelos mesmos e de sua especial relevância no conjunto da extensa obra de Bazin, a motivação central dessa escolha foi a identificação, durante essas leituras, de uma conexão direta entre ambos – conexão que se encontra, por isso, no título desse trabalho: *ontologia e linguagem*.

¹ As referências bibliográficas de ambos serão detalhadas, respectivamente, nos capítulos 1 e 2.

Ontologia e linguagem são dois temas recorrentes nos escritos de Bazin. É possível dizer inclusive, seguindo um autor importante para esse trabalho, Marco Bertoncini², que uma discussão central da bibliografia sobre os mesmos é se haveria uma divisão interna na obra baziniana que partiria, *grosso modo*, de dois eixos sugeridos por eles. Para comentadores como Noel Carrol e Brian Henderson³, haveria, por um lado, escritos de caráter mais teórico, nos quais Bazin discutiria princípios e fundamentos da sétima arte, e por outro, textos de caráter histórico-crítico, voltados para a linguagem e o estilo específico de alguns autores e filmes. É digno de nota, que os comentadores que estabelecem tal divisão não vejam os escritos “teóricos” como sua melhor contribuição, acreditando que esta deve ser buscada nas resenhas críticas e estudos específicos.⁴

Uma segunda vertente, no entanto, acredita ser desnecessário e até prejudicial para o entendimento de Bazin uma tal separação de seus escritos, concebendo seus ensaios e artigos como um amálgama de crítica e teoria. Para Eric Rohmer – segundo Bertoncini um dos precursores dessa linha interpretativa⁵ – é importante abordar esses escritos como uma unidade, sem separar ensaios mais “teóricos” daqueles mais voltados para análise de algum filme, diretor ou movimento específico.

Devemos dizer, já de início, que a abordagem desse trabalho está mais próxima dessa segunda corrente. Acreditamos que, mesmo sendo possível identificar alguns ensaios de caráter mais teórico (além da própria “Ontologia da imagem fotográfica”, “O mito do cinema total”, “Teatro e cinema”, entre vários outros), deve-se entender Bazin como um pensador que transita entre teoria e crítica, muitas vezes no interior de um mesmo ensaio.

Ainda que não esteja no escopo dessa monografia detalhar essa polêmica – analisada em detalhe no referido estudo de Bertoncini – é importante notar a importância da mesma para a discussão feita na sequência. Tomemos um exemplo concreto para ilustrar como ela se relaciona com nosso trabalho.

² BERTONCINI, Marco. *Teorie del realismo in Andre Bazin*. Milão: LED, 2009. Il Filarete: Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell Università degli Studi di Milano.

³ Cf. HENDERSON, Brian. “The Structure of Bazin’s Thought” in *Film Quarterly*, Vol. 25, No. 4 (verão de 1972), pp. 18-27. Cf. CARROL, Noel. *Philosophical problems of classical film theory*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1988. pp. 9. apud Bertoncini, op. cit. p. 18.

⁴ Cf. BERTONCINI, op. cit. p. 19.

⁵ Idem, *ibidem*.

Para os adeptos da primeira corrente, Carrol e Henderson mais notadamente, podemos dissociar as críticas cinematográficas de Bazin das formulações de um ensaio dito “mais teórico” como a “Ontologia”. Para estes, esse ensaio deve ser analisado por seu interesse “histórico”, e não porque suas teses sejam de fato centrais para compreensão da obra de Bazin.⁶

A segunda corrente, ao contrário, toma este ensaio como base para o desenvolvimento da teoria baziniana. Nele Bazin teria colocado fundamentos filosóficos, psicológicos e estéticos que perpassariam o *corpus* de seus ensaios e artigos. Para Rohmer, por exemplo, o “axioma da objetividade” [da imagem] seria um fundamento da obra baziniana, que a partir dele procederia de modo demonstrativo. Nas palavras de Bertoncini, “Rohmer vê no projeto baziniano uma impostação precisa e rigorosa, que partiria de base sólidas, dentre as quais, o já citado axioma da objetividade”⁷. Para esses teóricos, dissociar esse ensaio do resto da obra é cometer uma mutilação com o pensamento cinematográfico de Bazin. Ainda segundo Bertoncini:

“A posição de Carrol e Henderson, se assumida seriamente, é sobretudo difícil de ser sustentada: livrar-se, como querem os dois autores, de ensaios como ‘Ontologia da imagem fotográfica’ significa mutilar irremediavelmente a profundidade das questões bazinianas”⁸

Situando este trabalho nas proximidades desta segunda corrente, acreditamos também que a “Ontologia” é um ensaio fundamental na obra de Bazin. Todavia, não é objetivo desta monografia discutir sua influência no todo da obra baziniana. Até porque, como apontam os principais estudiosos desse crítico e teórico, a totalidade da produção de Bazin é muito maior que os ensaios contidos nos quatro volumes da obra *Qu'est-ce que le cinéma?* (planejados ainda por ele mas só publicados postumamente)⁹ e nos demais livros editados após sua morte: os estudos

⁶ [Idem, p.19.

⁷ Idem, p. 19. No original: “Rohmer vede nel progetto baziniano un'impostazione precisa e rigorosa; a partire da solide basi, tra le quali c'è il già citato assioma di oggettività”.

⁸ Idem, p. 20. No original: “La posizione di Carrol e Henderson, se assunta seriamente, è piuttosto difficile da sostenere: liberarsi, come vorrebbero i due autori, di saggi come Ontologia dell'immagine fotografica significa mutilare irrimediabilmente la profondità d'indagine baziniana.”

⁹ BAZIN, André . *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf (Vol. I: Ontologie et langage, 1958; Vol. II: Le cinema et les autres arts, 1959; Vol. III: Cinéma et sociologie, 1961; Vol. IV: Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme, 1962).

sobre Orson Welles¹⁰, Charles Chaplin¹¹ e Jean Renoir¹² e os ensaios reunidos por Truffaut em *Le cinema de l'occupation et de la résistance* e *Cinema da crueldade*¹³.

Segundo Dudley Andrew – biógrafo e organizador com Hervé Joubert-Laurencin do livro *Opening Bazin*, a mais completa reunião de estudos sobre o autor publicada até hoje¹⁴ – uma vez que apenas uma pequena parte da obra baziniana foi publicada, uma análise global de sua teoria não pode ficar restrita às suas publicações mais conhecidas. No prefácio do livro, Andrew afirma:

“Escrevendo sem interrupção durante quinze anos (1943-1958) e produzindo cerca de 2600 artigos, ele deve ser considerado o pensador central do filme sonoro e o primeiro a registrar a efervescência do modernismo cinematográfico que começou a ganhar proeminência durante a sua vida profissional”¹⁵

Tendo em vista a extensão e diversidade da obra baziniana, não é preciso frisar o quanto a análise de dois ensaios representa uma incursão modesta. Acreditamos, no entanto, que ela pode possibilitar um aprofundamento não só no conteúdo dos dois ensaios, mas também na forma da argumentação de seu autor.

Nosso foco consiste em reconstruir a argumentação dos dois textos, explicitando os possíveis nexos entre os mesmos, algo que – acreditamos – pode revelar aspectos importantes do pensamento de Bazin. Não pretendemos estabelecer essa ligação entre os dois ensaios para discutir se Bazin era crítico ou teórico, ou para definir se sua obra deve ser subdividida nessas categorias, mas temos em mente uma aproximação entre os principais argumentos contidos em ambos: o argumento ontológico e o argumento da evolução da linguagem cinematográfica¹⁶.

O ponto de partida para hipótese de leitura aqui sugerida: a ideia de que esses dois ensaios dialogam, é o prefácio escrito por Bazin para o primeiro volume da obra *Qu'est-ce que le cinéma?*, que se intitula justamente *Ontologie et Langage*. Nesse prefácio, Bazin afirma:

¹⁰ Orson Welles. tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. [original, Paris: Les Editions du Cerf, 1972].

¹¹ BAZIN, André ; ROHMER, Eric. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. [original, Paris: Les Editions du Cerf, 1972].

¹² Jean Renoir. Paris: Editions Champs Libre, 1971.

¹³ BAZIN, A. *Le cinema de l'occupation et de la résistance*. Paris, 1975, e BAZIN, A. *Cinema da crueldade*. São Paulo: Martins, 1989. [original, François TRUFFAUT (org.). Paris: Flammarion, 1975]

¹⁴ ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Deve-se notar que os dois pesquisadores trabalham de forma cooperativa, nos EUA e na França, para reunir e disponibilizar o conjunto desses escritos.

¹⁵ Op. cit., p. IX. No original: “Writing without interruption for fifteen years (1943-1958) and producing some 2600 articles, he must be considered the sound film’s master-thinker and the first to register the effervescence of a cinematic modernism that began to come to prominence during his professional life”.

¹⁶ Cf. a propósito, HENDERSON, op. cit., pp. 19-21.

“Essa primeira série é, portanto, composta de estudos breves ou longos, antigos ou recentes, agrupados em torno do tema crítico seguinte: os fundamentos ontológicos da arte cinematográfica ou, se quisermos, em termos menos filosóficos: o cinema como arte da realidade. *Nós partiremos, como é preciso, da imagem fotográfica, elemento primitivo da síntese final, para chegar a esboçar, se não uma teoria da linguagem cinematográfica fundada sobre a hipótese de seu realismo ontogenético, ao menos de uma análise que não seja contraditória com o mesmo*”¹⁷ [grifos meus]

Vê-se assim nesse trecho, o nexo estabelecido por Bazin entre um “realismo ontogenético” da imagem e a linguagem desenvolvida pelo cinema. Bazin indica nessa passagem que o percurso desse primeiro volume parte da imagem fotográfica para chegar a uma teoria da linguagem, e que para constituir tal relação foram escolhidos entre seus ensaios aqueles que melhor mostrariam esse percurso. Pode-se, nesse sentido, entender os ensaios contidos em *Ontologie et Langage* como fazendo parte de uma unidade e tendo o percurso acima destacado como objetivo. É de se pensar que na composição do volume a sequência dos ensaios, os assuntos abordados e os filmes analisados não foram escolhidos de forma gratuita. A relevância desses aspectos para o tema sugerido em seu título são indício de uma unidade concebida por Bazin.

Partindo dessa sugestão de análise, não é estranho que o primeiro ensaio do volume editado em 1958 seja “Ontologia da imagem fotográfica” e o penúltimo seja “A evolução da linguagem cinematográfica”. Na edição de *Qu'est-ce que le cinéma?* publicada em 1975 (uma seleção de ensaios pinçados entre os quatro volumes originais) e nas edições brasileiras (também uma seleção de ensaios), os nove primeiros ensaios são retirados desse primeiro volume, sendo o primeiro dos nove a “Ontologia da imagem fotográfica” e o último “A evolução da linguagem cinematográfica”. De novo, é possível interpretar essa sequência no sentido sugerido pelo prefácio: o de um percurso que partiria da ontologia e chegaria na linguagem cinematográfica.

Acreditamos que, para Bazin, era necessário entender, em primeiro lugar, as características ontológicas da imagem fotográfica e cinematográfica. Para tanto, o crítico dispunha do texto da “Ontologia da imagem fotográfica”, escrito em 1945 para um volume sobre pintura, e o posiciona como primeiro ensaio desse volume.

¹⁷ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol I (Ontologie et langage). Paris: Éditions du Cerf, 1958. No original: “*Cette première série est donc composée d'études brèves ou longues, anciennes ou récentes, groupées autour du thème critique suivant: les fondements ontologiques de l'art cinématographique ou si l'on veut, en termes moins philosophiques: le cinema comme art de la réalité. Nous partirons, comme il se doit, de l'image photographique, élément primitif de la synthèse finale, pour en arriver à esquisser, sinon une théorie du langage cinématographique fondée sur l'hypothèse de son réalisme ontogénétique, du moins une analyse qui ne lui soit point contradictoire.*”

Isso pode sugerir que, na concepção de Bazin, partir para uma análise da linguagem cinematográfica antes de um entendimento mais claro sobre a natureza da imagem fotográfica seria um movimento de certa forma incompleto. Assim, pensamos ser pouco profícuo buscar analisar as ideias de Bazin sobre a linguagem (especificamente em “A evolução da linguagem cinematográfica”) sem antes compreender suas considerações ontológicas.

Pensamos também que o próprio ensaio da “Evolução” constitui não só uma análise da linguagem cinematográfica, mas também uma síntese do cinema entre 1920-1940. Devemos notar, entretanto, que por mais que a noção de evolução seja anunciada no título desse ensaio, ela também aparece em outros ensaios que o precedem. Uma questão importante é perceber como nestes a noção de evolução começava a ganhar características específicas dependendo do gênero em questão. No ensaio “Sobre *Why we fight*”, por exemplo, Bazin fala de uma “revalorização decisiva do documentário de reportagem”¹⁸; ao passo que o ensaio “O cinema e a exploração” começa relatando que:

“Em seu pequeno livro *Cinema au long cours*, Jean Thévenot traçou a curva do filme de grande reportagem, desde a origem de seu sucesso, por volta de 1920, e explicou a decadência do gênero entre 1930 e 1940, como também seu renascimento depois da Segunda Guerra Mundial. Vale a pena mostrar o sentido de tal evolução”¹⁹

Segue-se, então, uma refinada análise sobre o gênero de exploração que passa pelos primórdios, o auge, a decadência e chega até sua retomada, a qual, não por coincidência, tem características mais realistas, segundo os padrões de Bazin. Deve-se ressaltar, a propósito, a amplitude e multiplicidade de obras e gêneros fílmicos abordados nos ensaios e críticas desse volume. Seja um documentário, uma ficção, uma adaptação do teatro ou de um romance, uma comédia, um filme político ou infantil, nos diversos casos, o autor estabelece conexões fundamentais.

Dados alguns exemplos de como se espraia a noção de evolução, deve-se notar em relação ao termo ontologia como as virtualidades contidas na imagem fotográfica se concretizam efetivamente nos filmes; em outras palavras, como essa ontologia se traduz em linguagem, e como a linguagem tem, ao mesmo tempo, meios concretos de ser criativa e também fiel à ontologia (tais como o plano sequência, a profundidade de campo, etc). Deve-se notar

¹⁸ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 41. No original : “(...) revalorisation décisive du documentaire de reportage.”

¹⁹ Idem. p. 47. No original: “Dans son petit livre sur le *Cinéma au long cours*, Jean Trévenot a bien dégagé la courbe du film de grande reportage depuis l’origine de son succès vers 1920, et mis en lumière la décadence du genre entre 1930 et 1940 ainsi que sa renaissance depuis la guerre. Il vaut la peine de montrer le sens de cette évolution.”

sobretudo, como graças aos dois fatores abordados por Bazin, o cinema pode revelar o mundo de uma forma realista e interessante: de um lado, por força da potência ontológica de uma imagem peculiar e, de outro, em virtude dos meios e formas de representação estética que constituem sua linguagem. Sobre essas formas, deve-se ter em mente que elas passam pelo posicionamento da câmera, pela atuação, pelas possibilidades de cenário, pelas diferenças de roteiro, pela decupagem, pela montagem, pela profundidade de campo, enfim, por uma quantidade tão grande de elementos que é impossível ver a teoria de Bazin como um conjunto de dogmas estilísticos. Bazin não prescreve nenhuma forma “correta” de fazer cinema. Ele observa a história da produção fílmica desde seus primórdios e analisa filmes que teriam alcançado um maior ou menor realismo de acordo com as bases ontológicas de sua imagem. No que se refere à irradiação do ensaio sobre a ontologia, pensamos poder seguir a seguinte linha de raciocínio: depois de definidas as bases ontológicas, Bazin analisa como na história do cinema, através dos mais variados gêneros e estilos, essa potência ontológica ganharia forma.

Fora essas observações breves sobre a unidade implícita nesse primeiro volume, não custa ressaltar por fim uma vez mais, que a pretensão deste trabalho é reduzida: não pretendemos abordar a relação entre ontologia e linguagem “na obra baziniana”, nem mesmo em relação ao conjunto de ensaios reunidos no volume *Ontologie et langage*, mas simplesmente sugerir nexos possíveis entre esses termos através da leitura atenta dos ensaios referidos. Não temos qualquer pretensão de “esgotá-los”, mas apenas de trazer à tona algumas possibilidades de leitura capazes de sugerir a riqueza de pensamento desse grande intelectual que foi André Bazin.

Capítulo 1

Sobre o ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”



SE O CONJUNTO DOS ESCRITOS DE ANDRÉ BAZIN É AINDA pouco estudado e em grande parte desconhecido, o mesmo não pode ser dito sobre a “Ontologia da imagem fotográfica”, sem dúvida, seu ensaio mais discutido e polêmico. As posições de Bazin costumam, aliás, ser hipotecadas ao desenvolvimento dos argumentos feitos nesse ensaio, mesmo quando as discussões críticas versam sobre outros temas. Citado muitas vezes como ponto de partida ou mesmo resumo de seu pensamento, o texto da “Ontologia” – como o ensaio é muitas vezes referido – pode ser visto como o início da carreira de Bazin como teórico da imagem e como objeto, ele próprio, de estudo.

O primeiro dado a ser notado a respeito do ensaio é que ele foi publicado inicialmente no livro *Les Problèmes de la peinture* – na descrição de Dudley Andrew, “uma imensa antologia” de textos sobre pintura editada em 1945 por Gaston Diehl, um historiador da arte que, possivelmente graças à mediação de Bazin, viria a produzir três anos depois o primeiro “major film” de Alain Resnais, *Van Gogh* (França, 1948).¹

Só em 1958 – com um adendo significativo, como veremos – o ensaio passa a ocupar na obra de Bazin o lugar de destaque que ele até hoje ocupa: a abertura do clássico *Qu'est-ce que le cinéma?* – então, o primeiro de quatro volumes planejados pelo crítico, intitulado “*Ontologie et*

¹ ANDREW, D. “Malraux, Bazin, and the Gesture of Picasso” in *Opening Bazin*, op. cit., pp. 153 e 155.

Langage”.² Ainda que a morte de Bazin, no mesmo ano, tenha feito com que o conjunto dos volumes seja póstumo, é possível ver pelo prefácio ao primeiro que a lógica de seleção dos textos já tinha sido definida:

“Um segundo volume de *O que é o cinema?* buscará aprofundar os vínculos do filme com as artes que lhe são contíguas: romance, teatro e pintura. Um terceiro volume terá como tema os vínculos do cinema com a sociedade. O quarto, por fim, será dedicado a uma tendência exemplar do cinema contemporâneo: o neorrealismo.”³

Além de abrir esse primeiro volume, o ensaio abre também a edição de *Qu'est-ce que le cinéma?* publicada em 1975, que reúne em um único tomo 27 ensaios pinçados dos quatro anteriores – ao que tudo indica, uma seleção feita por François Truffaut e Janine Bazin, esposa do crítico.

No tocante às edições brasileiras, o texto é publicado pela primeira vez em 1983 na coletânea *A experiência do cinema*⁴, sendo a mesma tradução de Hugo Sérgio Franco reeditada em 1991 no livro *Ensaaios*⁵ e, em 2014 – agora revista – em *O que é o cinema?*⁶. É importante dizer ainda, que os *Ensaaios* reproduzem em ordem e número a edição francesa de 1975, e que o último título citado acrescenta à edição anterior nove ensaios extraídos dos volumes publicados até 1962.

Em relação às traduções da “Ontologia” para o inglês, são duas as versões disponíveis: a primeira publicada em 1967 no volume *What is cinema?* com tradução de Hugh Gray⁷, e a segunda no livro homônimo editado no Canadá em 2009 com tradução de Timothy Barnard. No tocante às edições, deve-se observar que as duas coletâneas publicadas inicialmente pela Universidade da Califórnia – *What is cinema?* volumes I e II – não reproduzem os dois volumes iniciais da edição francesa, mas reúnem ensaios coletados nos quatro originais.

Para além de precisar o enquadramento inicial do texto, esses dados são importantes para situar sua fortuna crítica.

² Os outros três volumes, publicados entre 1958 e 1962, têm como título, respectivamente: *Le cinéma et les autres arts*, *Cinéma et sociologie* e *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*.

³ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf, Vol. I (Ontologie et langage), 1958, p. 9. No original: “Un second volume de *Qu'est-ce que le cinéma?* s'efforcera d'approfondir les rapports du film avec les autres arts contigus: roman, théâtre et peinture. Un troisième volume aura pour thème les rapports du cinéma avec la société. Le quatrième enfin sera consacré à une tendance exemplaire du cinéma contemporain: le néo-réalisme”.

⁴ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, n. 5).

⁵ BAZIN, André. *Ensaaios*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁶ Idem. *O que é o cinema?*.

⁷ BAZIN, André. “The Ontology of the Photographic Image” in *What is cinema?* Volume I. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

I. Uma ontologia

Começamos pelo início, no caso, por tentar entender em que sentido Bazin fala de uma “ontologia”.

Seguindo a interpretação de comentadores como Dudley Andrew e Jonathan Friday, é possível encontrar aqui uma relação de proximidade com os trabalhos de Sartre, sobretudo com as obras *L'être et le néant* (1943) e *L'imaginaire* (1940), que forneceriam à teoria baziniana elementos fenomenológicos cruciais no tocante à relação entre ontologia, consciência, arte e imagem.

Em “Bazin’s Ontology of Photographic and Film Imagery”, Friday comenta a importância da abordagem sartreana para a metodologia escolhida por Bazin:

Para Bazin, ontologia é um tópico visado fenomenologicamente, e é razoável supor que seu método fenomenológico guarda relação com aquele detalhado por Jean-Paul Sartre em *O Ser e o Nada*. Sabe-se, por exemplo, que Bazin leu detalhadamente *Psicologia da Imaginação*, obra de Sartre, e foi profundamente influenciado pela conexão indicada nessa obra, e depois desenvolvida em *O Ser e o Nada*, entre arte e ontologia.”⁸

A referência de Friday a uma “leitura detalhada” da *Psicologia da Imaginação*⁹ é atestada por Dudley Andrew em “Ontology of a fetish”¹⁰, que busca constituir uma espécie de “evidência material” nesse sentido. Biógrafo, e certamente o mais conhecido estudioso de sua obra, Andrew recebeu em 1974 como um presente da viúva de Bazin a possibilidade de escolher um *souvenir* de sua estante pessoal, e o volume escolhido foi seu exemplar de *L'Imaginaire*. “Não havia muitos livros a escolher (nunca descobri que tipo de biblioteca ele mantinha)”, esclarece Andrew, “mas na época eu estava excitado em ter a prova irrefutável de seu interesse por Sartre”¹¹.

Em 2004, ao reabrir o volume, Andrew viu uma folha caindo de dentro do livro com anotações feitas por Bazin. Em seu artigo, ele reproduz essas notas no original em francês e também as traduz para o inglês. O papel encontrado tinha uma espécie de título na parte

⁸ FRIDAY, Jonathan. Op. cit. in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 4 (Outono de 2005), p. 340. No original: “For Bazin, ontology is a topic addressed phenomenologically, and it is a reasonable assumption that his phenomenological method bears some relation to that detailed by Jean Paul Sartre in *Being and Nothingness*. It is known, for example, that Bazin very carefully read Sartre’s earlier *Psychology of the Imagination* and was deeply influenced by the connection indicated there, and later developed in *Being and Nothingness*, between art and ontology.”

⁹ Título que *L'Imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination* recebeu em inglês.

¹⁰ ANDREW, Dudley. Op. cit. in *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Verão de 2008), p. 62.

¹¹ Idem, ibidem. No original: “There weren’t many books to choose from (I’ve never discovered what sort of library he maintained), but at the time I was excited to have irrefutable proof of his interest in Sartre”.

superior da folha que remetia explicitamente à Sartre e à teoria desenvolvida no livro, “Photographie: ‘représentant analogique’, ‘analogon’(Sartre)”, além de conter anotações sobre fotografia, cinema e televisão.¹²

Andrew traça vários paralelos entre trechos do ensaio de Bazin e trechos do livro de Sartre e chega a afirmar, a certa altura, que “nas páginas 38 e 39 haviam passagens sublinhadas à lápis que ele, *sem dúvida*, retrabalhou para o ensaio que iria lançar sua carreira e fazer sua reputação, ‘Ontologia da imagem fotográfica’.” *grifos meus*.¹³

Como prova nesse sentido, ele põe lado a lado o trecho em que Bazin escreve sobre o “urso de argila crivado de flechas da caverna pré-histórica, substituto mágico, identificado à fera viva, como um voto ao êxito da caçada” e a passagem em que Sartre menciona “a efígie de cera que se fura com um alfinete, os bisões feridos pintados sobre as paredes para que a caça seja frutífera”¹⁴. Um segundo exemplo, diz respeito à frase de Bazin que mais polêmica gerou até hoje entre seus comentadores – frase que, segundo Andrew, guardaria ligação estreita com um trecho de Sartre:

“Tomemos a ousada assertiva de Bazin: ‘a imagem provém da ontologia do modelo; ela é o modelo.’ Essa reivindicação escandalosa parece mais defensável quando colocada ao lado do que Sartre escreveu (e que Bazin sublinhou): ‘O retrato de Pierre age sobre nós quase como Pierre em pessoa... Eu digo ‘Esse é um retrato de Pierre’, ou mais brevemente: ‘Esse é Pierre’.”¹⁵

Ainda que não esteja no escopo desse trabalho levar à frente a hipótese sugerida por Andrew, que exigiria o estudo da obra de Sartre, um ponto parece incontestável a partir de seu artigo: o fato de que Bazin não escolhe o termo “ontologia” para discutir a imagem fotográfica de forma ingênua.

Vai nesse sentido, o comentário de Louis-Georges Schwartz:

¹² BAZIN, A. Photographie: ‘représentant analogique’, ‘analogon’(Sartre)” Apud ANDREW, Idem; p. 64.

¹³ ANDREW, Dudley. Op. cit., p. 62. No original: “There on pages 38 e 39 were penciled underlinings of passages that he indubitably reworked for the essay that would anchor his career and make his reputation, ‘The Ontology of the Photographic Image’.”

¹⁴ Idem, pp. 62-63. Andrew cita o texto de Sartre em inglês, sem referências às páginas citadas. Na tradução brasileira do livro (SARTRE, J. Paul. *O imaginário – psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1992), ela se encontra na página 42.

¹⁵ Idem, Ibidem. No original: “Look at Bazin’s daring assertion: ‘the image proceeds from the ontology of the model; it is the model.’ This scandalous claim seems more defensible when set beside what Sartre had written (and what Bazin underlined): ‘The portrait of Pierre acts on us almost like Pierre in person...I say ‘This is a portrait of Pierre’, or more briefly: ‘This is Pierre.’” As passagens citadas de Bazin e Sartre se encontram, respectivamente em *O que é cinema?*, op. citada, p. 32, e *O imaginário*, op. cit., p. 40.

“O título de Bazin, ‘Ontologia da imagem fotográfica’ nomeia um ramo da filosofia que estuda o ser. Ele funciona como um marcador genérico, lembrando o leitor de outras ontologias e pedindo para ser entendido como uma delas.”¹⁶

Para Schwartz, a ontologia baziniana guarda características próprias e particulares, ainda que recorra a um termo (“ontologia”) que esteve no centro do debate filosófico do início do século 20 até o final da década de 1950, mobilizando filósofos como Husserl, Heidegger, Levinas e Sartre. Para ressaltar sua originalidade, ele propõe uma leitura da “Antologia” que nomeia de “filologia reversa”: se usualmente a filologia estuda o “desenvolvimento histórico da linguagem lendo cronologicamente transformações retóricas”, esta buscaria analisar escritos mais antigos em termos do que foi escrito mais para frente¹⁷. No caso, a desconstrução do conceito de ser (*être*) levada a cabo por Jacques Derrida.

A vantagem dessa leitura seria a possibilidade de ler Bazin não como um “realista ingênuo”, mas como um teórico que “usou o cinema para inventar um novo conceito de ‘ser’ na linguagem [então] disponível”¹⁸. Para Schwartz:

“Ainda que apenas Derrida seja lido convencionalmente como um crítico da ontologia clássica, ambos [i.é, Bazin e Derrida, L. P] rejeitaram a tradição aristotélica na qual ser e não-ser são categorias mutuamente excludentes, reescrevendo os opostos como polos de um espectro.”¹⁹

Isso dito, não se trata, também aqui, de explorar o vínculo entre Bazin e Derrida, mas antes de mostrar que a interpretação do termo “ontologia” não pode se restringir ao debate de supostas “influências”, mas deve buscar entender a argumentação em seu conjunto. Nesse sentido, a discussão de seu título, além de procurar interpretar a escolha de Bazin, também nos remete a outra questão: o modo como o ensaio é abordado pelos comentadores.

¹⁶ SCHWARTZ, Louis-Georges. “Deconstruction *avant la lettre*: Jacques Derrida Before André Bazin” in *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. p. 96. No original: “Bazin’s title, ‘Ontologie de l’image photographique’, names the branch of philosophy that studies being. It functions as a generic marker, reminding the reader of other ontologies and asking to be understood as one of them.”.

¹⁷ Idem, p. 95.

¹⁸ Idem, pp. 95-96.

¹⁹ Idem, p. 95. No original: “Although only Derrida is conventionally read as a critic of classical ontology, they both rejected the Aristotelian tradition on which being and nonbeing are mutually exclusive categories, rewriting the opposites as poles of a spectrum”.

II. As partes e o todo

Um modo recorrente de discuti-lo, parte do que seriam seus principais argumentos ou “teses”, apresentados muitas vezes de forma polêmica. Um exemplo extremo pode ser lido em Brubaker:

“O ensaio de Bazin, ‘A Ontologia da imagem fotográfica’ contém três teses. Primeira, qualquer fotografia ou *frame* fílmico fisicamente existente é rigorosamente determinado pelas condições causais antecedentes. Segunda, o processo causal entre o objeto físico originário e a fotografia final deve ser constituído por eventos eletromagnéticos. Terceira, um processo causal é automático, no sentido de Bazin, apenas se ele não contém nenhum evento físico *intermediado* co-extensivo com um agente humano e nenhum evento físico *inicial* co-extensivo com um agente humano que intervenha criativamente na produção do produto causal final.”²⁰

Comparada com abordagens como essa, encontra-se pouco a reconstrução e análise da argumentação como um todo – algo que pode ser percebido pelas diferentes formas em que o ensaio é dividido.

Daniel Morgan, por exemplo, divide o texto em três partes:

“Esse ensaio é dividido em três grandes seções. Primeiro, Bazin esboça uma psicologia da arte baseada nas origens históricas do impulso por fazer representações. [...] Segundo, há o argumento sobre estética que investiga o *telos* realista ou mimético inerente à psicologia da arte. [...] Terceiro, na seção em que se encontra o principal das discussões sobre a ontologia da imagem fotográfica, Bazin passa, para além da função da fotografia na história da arte, para a questão do que é a fotografia.”²¹

Para Friday, por sua vez, o ensaio seria composto de “duas metades”, delimitando-se a primeira pela discussão sobre “a evolução das artes plásticas até a invenção da fotografia”²².

²⁰ BRUBAKER, David. “André Bazin on Automatically Made Images”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 1 (Winter, 1993), p.60. No original: “Bazin’s essay, ‘The Ontology of the Photographic Image’, contains three theses. First, each physically existing photograph or film frame is rigorously determined by antecedent causal conditions. Second, the causal process between the originating physical object and the final photograph must be constituted by electromagnetic events. Third, a causal process is automatic in Bazin’s sense only if it contains no intermediate physical event coextensive with a human agent, and no initial physical event coextensive with a human agent who intervenes creatively in the production of the final causal product”.

²¹ MORGAN, Daniel. “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics”. *Critical Inquiry*, Vol. 32, n. 3 (Spring, 2006), p 446. No original: “This essay divides into three rough sections. First, Bazin sketches a psychology of art based on the historical origins of the impulse to make representations. [...] Second, there is an argument about aesthetics, which investigates the realistic or mimetic *telos* inherent in the psychology of art. [...] Third, in the section that lies at the heart of discussions of the ontology of photographic image, Bazin moves beyond the function of photograph in the history of art to the question of what a photograph is.”.

²² FRIDAY, Jonathan. “André Bazin’s Ontology of Photographic and Film Imagery”, p. 340. No original: “Bazin devotes the first half of the essay to an account of the evolution of the plastic arts through the invention of photography”.

Ainda que seja claro que essas diferentes divisões correspondam aos diferentes critérios usados por cada comentador para abordar o ensaio, é preciso notar que Bazin deixou algumas divisões no corpo do próprio texto, seccionando-o em seis partes.

Na análise que se segue, seguiremos essas divisões, buscando o movimento argumentativo, o ritmo e a unidade do ensaio. Nossa hipótese é que cada divisão estabelecida pelo crítico corresponde a um passo de sua argumentação, sendo tal desdobramento importante para sua compreensão. Assim, ainda que as divisões referidas acima possam fornecer sínteses importantes para pensar o texto, acreditamos que seguir suas divisões seja essencial para entender como suas teses são construídas.

1. O “complexo” da múmia

A primeira parte do texto é composta de dois parágrafos. A argumentação tem início com uma hipótese sobre a gênese das artes plásticas (“Uma psicanálise das artes plásticas *poderia* considerar a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, *descobriria* o ‘complexo’ da múmia”²³, *grifos meus*). Grande parte do primeiro parágrafo é dedicada à exposição dessa hipótese²⁴.

Haveria, segundo Bazin, uma “necessidade fundamental da psicologia humana”, a qual a mumificação responderia: a defesa contra o tempo. Cabe ressaltar aqui um ponto importante: Bazin relaciona a produção de certos objetos e também um método de preservar artificialmente os corpos da morte, desenvolvido pela antiga civilização egípcia, a um complexo do ser humano que ele nomeia “complexo da múmia”.

Mas que “complexo” seria este evidenciado pela religião egípcia? Podemos tentar entendê-lo a partir da análise da sua manifestação externa: a utilização de uma técnica de mumificação para que a aparência do morto – ou sua *imagem* – não fosse decomposta ou severamente alterada com a passagem do tempo. Assim, antes de confeccionar representações externas ao corpo humano como esculturas e estatuetas, os egípcios teriam buscado mantê-lo

²³ BAZIN, André. *O que é o cinema?* p. 27. No original: “Une psychanalyse des arts plastiques pourrait la pratique de l'embaumement comme fait fondamental dans leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le 'complexe' de la momie.”

²⁴ O caráter hipotético ou “condicional” das duas sequências é enfatizado por Schwartz no artigo citado: “*Pourrait* is the conditional form of the verb *pouvoir*, to be able to, and *trouverait* of *trouver*, to find. [...] The article elaborates its entire argument within the state of virtual being indicated by this conditional, a massive ‘perhaps’”. SCHWARTZ, Louis-Georges, op. cit. p. 97.

pela preservação artificial – ou *aparente* – de seus corpos. Como lembra Bazin: “A primeira estátua egípcia é a múmia de uma homem curtido e petrificado em natrão”.²⁵

Ver a múmia como uma estátua, como é feito nessa passagem, é indicar o vínculo existente entre a fabricação de imagens e a necessidade de preservar um ser que ficaria como que nela “corporificado”. É indicar, em outras palavras, a ligação entre imagem, corpo e morte. Os períodos seguintes, avançam nesse sentido:

“A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à *perenidade material do corpo*. A morte não é senão a vitória do tempo. *Fixar artificialmente as aparências carnis* do ser é salva-lo da correnteza da duração: apruma-lo para a vida”, *grifos meus*.²⁶

À dificuldade dessa fixação artificial das aparências se liga a outro dado ressaltado pela argumentação, que corrobora a perspectiva da criação de imagens como defesa contra o tempo. Além da mumificação, a cultura egípcia também colocava estatuetas de terracota (espécie de “múmias de reposição”, nas palavras de Bazin) ao lado do sarcófago. Seu objetivo era garantir que, mesmo em caso de uma invasão ou violação do sepulcro, o ser ainda fosse salvo pela aparência.

Com esse dado, o autor conclui suas ideias num movimento de fechamento dessa parte da argumentação, que mostra através de exemplos de práticas culturais egípcias como as origens das artes plásticas, a defesa contra o tempo e a questão da morte estão intimamente conectadas.

Para finalizar o parágrafo, Bazin faz uma consideração sobre o que seria um outros aspecto, ou “modalidade ativa”, desse mesmo projeto, redigindo a frase que, segundo Andrew, teria inspiração de Sartre: “o urso de argila crivado de flechas da caverna pré-histórica, substituto mágico, identificado à fera viva, como um voto ao êxito da caçada.”²⁷ Observamos aqui, novamente, a busca de razões por trás da produção de imagens – imagens que não são vistas tendo como principal razão de ser a contemplação estética, mas antes sua função: o urso crivado de flechas para o sucesso da caçada; a múmia e as estatuetas, para a defesa contra o tempo.

No segundo parágrafo, Bazin faz um movimento de passagem visando comparar a função das representações plásticas ou imagéticas em momentos históricos posteriores, uma vez

²⁵ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 27. No original : “La première statue égyptienne, c’est la momie de l’homme tanné et pétrifié dans le natron.”

²⁶ Idem, Ibidem. No original : “La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine: la défense contre le temps. La mort n’est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l’être c’est l’arracher au fleuve de la durée: l’arrimer à la vie.”

²⁷ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 28. No original: “L’ours d’argile criblé de flèches dans la caverne préhistorique, substitut magique, identifié au fauve vivant, pour l’efficacité de la chasse.”

que “a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas”²⁸.

No século XVII – o exemplo dado por Bazin é o de Luís XIV – não se acredita mais que o retrato do rei possuía características tão extraordinárias, ainda que a necessidade de exorcizar o tempo, de vencer a morte, continue subsistindo por trás das razões de ordem “estética” que poderiam presidir a encomenda do retrato. A “evolução” de que fala Bazin não teria deixado esse desejo de lado, mas teria apenas se distanciado de uma crença na identidade ontológica entre modelo e imagem. A postura mais “lógica” do que mágica que passaria a determinar a produção de imagens não significaria, no entanto, um abandono da necessidade psicológica constatada no primeiro parágrafo. Segundo Friday:

“Esses estágios procedem em ciclos pela história, mas as várias manifestações do impulso de derrotar o tempo que cada um representa permanece no subconsciente da espécie humana, exercendo uma influência contínua na psicologia das artes.”²⁹

Como argumenta o próprio Bazin, a necessidade de vencer o tempo foi sublimada e aparece agora de outra forma: como uma maneira de exorcizar uma segunda morte, uma morte espiritual. São as recordações, as lembranças evocadas pela imagem, que salvariam o ser do esquecimento. Podemos ver que o autor segue um raciocínio que procura estabelecer elementos fortes na fundamentação da relação do ser humano com as imagens. Nesse sentido, percebe-se sua opção por uma história não só estética, mas psicológica da arte.

Para Friday, vários elementos dessa reconstituição das origens das artes plásticas não seriam “originais de Bazin”, sendo digno de nota o eco que nele encontraria a teoria antropológica da história da arte formulada por André Malraux. Em suas palavras:

“Bazin era um grande admirador dos escritos de Malraux e na época que ele começou a escrever a “Ontologia da Imagem Fotográfica” tem-se notícia que teria dito que ‘queria fazer pelo cinema o que Malraux tinha feito pela arte [...] mostrar sua função social emergindo de profundas necessidades psicológicas.”³⁰

²⁸ Idem, Ibidem. No original: “*l'évolution parallèle de l'art et de la civilisation a dégagé les arts plastiques de ces fonctions magiques*”.

²⁹ FRIDAY, Jonathan. Op. cit. p. 341. No original: “*These stages proceed cyclically through history, but the various manifestations of the impulse to defeat time that each one represents remain within the subconscious of mankind and thus continually exercise an influence on the psychology of the arts.*”

³⁰ Idem, Ibidem, p. 340. No original: “*Bazin was a great admirer of Malraux's writings and at the time he began writing OPI [“Ontology of Photographic Image”, L. P.] he is reported to have said that he “wanted to do for cinema what Malraux had done for art [...] to show its social function emerging from deep psychological necessities.”*”

Voltaremos ao diálogo Bazin-Malraux na sequência. Por ora, cabe notar que a relação entre estética e psicologia é destacada por nosso autor no fim desse mesmo parágrafo: “Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes da sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se quer, do realismo”.³¹ Através dessa constatação, o teórico aponta para o realismo de fundo que atravessaria a história das artes plásticas.

Poderíamos entender essa primeira parte do ensaio como uma espécie de preparação para as análises posteriores. Como vimos, Bazin parte de uma análise da psicologia das artes plásticas, relacionando sua produção ao desejo de preservação perante a morte e o tempo, dá alguns exemplos concretos dessa interpretação na história da arte e conclui evidenciando uma busca intrínseca por realismo no sentido de semelhança na evolução das civilizações e das artes.

2. O pecado original da pintura

O primeiro ponto a ser ressaltado nessa segunda parte, é que é só em seu primeiro parágrafo – e terceiro do texto, portanto – que é feita a primeira menção à fotografia. Mesmo que a imagem fotográfica seja o objeto do ensaio, Bazin orienta a estrutura de seu texto para que as considerações preliminares formem um conjunto essencial para seu adequado esclarecimento. Ele começa, assim, essa segunda parte situando o surgimento da fotografia e do cinema em meio à “crise da pintura no século XIX” – crise que será explicada a partir dessa seção e que guarda um vínculo estreito com esses meios.

Um segundo ponto que merece destaque é a dívida assumida por Bazin em relação a Malraux. No segundo parágrafo, ele cita o famoso ensaio do escritor publicado em 1940, “Esquisse d'une psychologie du cinéma”, no qual se traça uma linha de pensamento que será decisiva para a “Ontologia”: “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou sua expressão limite na pintura barroca”.³²

Reconstitui-se a partir de Malraux, portanto, a linha evolutiva de um certo realismo plástico, que teria como ápice e ponto de partida o Barroco e o Renascimento, e ao qual se ligaria

³¹ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 28. No original: “*Si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur psychologie, elle est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du réalisme*”.

³² BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 28. No original : “*le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparu avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque*”.

o cinema e a fotografia. Mais do que a fixação desses marcos, no entanto, o que Bazin retém de Malraux é uma reflexão sobre seu significado.

Como é dito na sequência, houve um momento na história da pintura onde

“o pintor ocidental começou a renunciar à primeira e única preocupação de exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior”.³³

Cronologicamente, esse momento se situa no século XV mas, para além de estabelecer essa data, Bazin ressalta um aspecto fundamental dessa virada: a invenção da perspectiva, ou seja, “do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico”³⁴ de representação. Com essa invenção, o aprimoramento da ilusão em relação à tridimensionalidade espacial fez com que a organização dos objetos na tela se aproximasse de nossa percepção visual direta. Portanto, um dos motivos que fazem com que a invenção da perspectiva seja considerada um marco fundamental na história das artes plásticas é o fato de tal técnica possibilitar uma reprodução extremamente fiel da tridimensionalidade do espaço visível, criando uma espécie de duplicação do real.

Um segundo ponto ressaltado por Bazin em relação às mudanças trazidas pela perspectiva diz respeito a duas aspirações da pintura:

“uma propriamente estética – a expressão das realidades espirituais, em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas –, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo.”³⁶

Deve-se notar a importância dessa passagem nesse momento da argumentação, pois é a partir dela que se estabelece uma ligação direta com a primeira parte do texto.

Observamos que um dos pontos fundamentais da primeira parte era a relação estabelecida entre a gênese das artes plásticas e uma necessidade psicológica humana denominada por Bazin de “complexo da múmia”. Aquela necessidade psicológica de defesa contra a morte, salvando o ser pela aparência, patenteada pela religião egípcia, reapareceria assim após o século XVI como uma necessidade de criar uma ilusão perfeita, de reproduzir o mundo

³³ Idem, Ibidem. No original: “Le peintre occidental a commencé de se détourner du seul souci primordial de la réalité spirituelle exprimée par des moyens autonomes, pour en combiner l’expression avec l’imitation plus ou moins complète du monde extérieur.”.

³⁴ Idem, p. 29. No original: “du premier système scientifique et, en quelque sorte, déjà mécanique.”.

³⁶ Idem, Ibidem. No original: “l’une proprement esthétique – l’expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes – l’autre qui n’est qu’un désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double.”.

criando um duplo – uma atitude, segundo Bazin, mais mental que estética. Ele reencontra, portanto, na origem dessa atitude aquela mesma mentalidade mágica discutida na primeira parte do ensaio. Em suas palavras:

“A partir do século XVI, a necessidade de ilusão não cessou de atuar internamente sobre a pintura. Necessidade de natureza mental, em si mesma não estética, cuja origem só se poderia buscar na mentalidade mágica, mas necessidade eficaz, cuja atração abalou profundamente o equilíbrio das artes plásticas.”³⁷

O autor acusa, então, uma divisão causada pela invenção da perspectiva – uma divisão no interior da história das descobertas técnicas, mas também uma divisão em relação a diferentes concepções de realismo. Bazin distingue, de um lado, um “realismo verdadeiro”, que exprimiria a significação concreta e essencial do mundo, de um outro, um “pseudorealismo” do *trompe l’oeil*, que se contentaria com a “ilusão das formas”.

Desse modo, a perspectiva teria fornecido à arte pictórica os meios técnicos necessários para a perseguição de um objetivo que não se ligaria mais, necessariamente, à representação de uma significação essencial. Um objetivo ligado agora à cópia, que pretenderia substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Por isso, Bazin afirma na conclusão dessa segunda parte que “a perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental”³⁸. Ela delimitaria, assim, um antes e um depois na história das artes plásticas: o “antes” sendo uma arte com alto grau de significação simbólica, destinada a representar a essência concreta do real, e o “depois”, uma arte ligada à busca por semelhanças formais.

Ainda que Bazin conceda que os grandes artistas ainda buscavam a síntese entre as duas tendências, isso não invalida a divisão proposta³⁹.

3. Redenção da pintura pela fotografia

É só nessa terceira parte do texto que o autor passa especificamente à discussão da imagem fotográfica. Tal discussão, porém, não é feita de maneira independente da parte anterior do ensaio, a qual, como vimos, acabara com uma argumentação sobre o “pecado” da

³⁷ Idem, Ibidem. No original: “le besoin d’illusion n’a pas cessé depuis le XVI^e. Siècle de travailler intérieurement la peinture. Besoin tout mental, inesthétique en lui-même, dont on ne saurait trouver l’origine que dans la mentalité magique, mais besoin efficace dont l’attraction a profondément désorganisé l’équilibre des arts plastiques.”.

³⁸ Idem, p. 30. No original: “la perspective fut le péché originel de la peinture occidentale.”.

³⁹ Idem, p. 29.

perspectiva. E é justamente partindo desse ponto de vista que a invenção de fotografia será analisada.

A análise parte do registro das relações entre pintura e fotografia, relações que também não são analisadas num espaço vazio, mas levando em conta sua inserção na história da arte e os aspectos psicológicos envolvidos em sua produção. Evidencia-se aqui, como em outros casos no decorrer dos ensaios, dois aspectos caros ao autor: a preocupação histórica e o método comparativo.

Deve-se notar que o expediente de inserir a fotografia na linha do tempo das artes plásticas já demonstra uma clara opção interpretativa – opção que trata como fenômenos igualmente relevantes tipos de imagem diferentes: um já reconhecido tradicionalmente como arte (a pintura), e outro que buscava ainda um maior reconhecimento de suas possibilidades artísticas (a fotografia).

Uma razão, mas não a única, dessa escolha interpretativa vinha talvez da necessidade de se contrapor a certo preconceito ainda existente em relação à fotografia e ao cinema – preconceito que tinha como base um rebaixamento das artes que contavam com meios mecânicos para a sua existência e manifestação, e que desconsiderava o potencial estético desses meios. Daí ser fundamental para o movimento argumentativo do autor discutir a formação mecânica da imagem fotográfica, ressaltar as diferenças entre esse tipo de imagem e outras, em particular a pintura, e demonstrar quais seriam os atributos e potencialidades específicas das imagens geradas pelo processo mecânico.

Já no início do nono parágrafo, temos um exemplo do tratamento dado à invenção da fotografia. Segundo o autor:

“A fotografia, ao elevar ao auge o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo.”⁴⁰

Esse ponto é central para teoria baziniana e pode-se dizer que nele já se encontra em termos ontológicos algo que depois será desenvolvido em termos de uma “linguagem cinematográfica”. Quando o autor afirma que a fotografia e o cinema trazem em sua essência a capacidade de satisfazer à obsessão de realismo, ele fala disso como um aspecto não só positivo

⁴⁰ Idem, p. 30. No original: “Car la peinture s’efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l’art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l’obsession du réalisme.”

mas crucial para o desenvolvimento das artes ligadas tanto à imagem fotográfica quanto a cinematográfica.

E aqui deve-se notar também a continuação do diálogo com Malraux. Como vimos, a possibilidade de satisfazer a “obsessão de realismo”, posta por Bazin como um traço fundamental da imagem fotográfica, seguia o esquema evolutivo traçado por Malraux em seu “Esboço” de 1940, que caracterizava o cinema como “instância mais *evoluída*” (*grifos meus*) de um realismo plástico iniciado no Renascimento. No entanto, ainda que chegue até aqui com Malraux, Bazin discorda do escritor em relação a como se daria a partir de então o desenvolvimento dessa propriedade realista inerente a esse tipo de imagem.

Para Malraux, o cinema alcança um estatuto de arte quando ultrapassa a simples capacidade de reprodução realista e objetiva do mundo e, por meio da montagem, produz relações entre imagens visando um significado específico. Segundo ele:

“O nascimento do cinema como meio de expressão (não de reprodução) data da abolição daquele espaço definido [que seria simplesmente captado pela câmara, L. P.], do momento em que o montador pensou em dividir sua continuidade em ‘planos’ (primeiro plano, plano intermediário, remoto, etc) e em gravar não uma peça, mas uma sucessão de momentos dramáticos; de quando o diretor resolveu trazer a câmara para trás (ampliando, assim, quando necessário, as figuras na tela) e para frente, e, sobretudo, substituir o cenário de teatro por um campo de visão aberto, correlato à área da tela, no qual o ator entra e do qual se afasta, e que os diretores escolhem em lugar de serem a ele submetidos”⁴¹

Como dito, Bazin não concorda nesse ponto com a análise de Malraux. Como veremos no segundo capítulo desse trabalho, ele não fundamenta sua análise da relação entre ontologia e linguagem no cinema unicamente a partir da montagem. Mas o ponto abordado nessa terceira parte ainda não diz respeito a isso, mas antes à característica “anti-antropocêntrica” da fotografia⁴². Segundo Bazin, por mais que o pintor tentasse aproximar seu trabalho da realidade, ainda assim sua obra seria atribuída à uma subjetividade.

É interessante que ao falar da passagem da pintura barroca à fotografia, Bazin afirme que o “fenômeno essencial” nessa passagem não seria um “aperfeiçoamento material”, ou seja, não estaria no produto ou resultado obtido pela câmara fotográfica. Como vimos, Bazin já tinha

⁴¹ Cito a partir da tradução publicada em inglês, MALRAUX, André. “Sketch for a Psychology of the Moving Pictures” in LANGER, Susanne K. (org.), *Reflections on art – A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. Baltimore, John Hopkins Press, 1958, p. 320.

⁴² Tomo a expressão do artigo de Angela Della Vache, “The Difference of Cinema in the System of the Arts” in ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. Op. cit., 143

frisado na seção anterior que, a partir da criação da perspectiva, a pintura desenvolveu técnicas para criar uma ilusão de semelhança com a realidade com alto grau de fidelidade. Aqui ele acrescenta que a própria fotografia “continuará por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores”⁴³.

A principal diferença entre a pintura e a fotografia não estaria, portanto, numa maior perfeição da imagem, mas estaria no fato de sabermos, no primeiro caso, que ela foi construída por uma subjetividade, foi feita por alguém, ao passo que a segunda seria produzida por meio de um processo fotoquímico. Como comenta Angela Dalle Vacche:

“A implicação crucial desse entendimento não-manual, e portanto anti-antropocêntrico, da câmera é que as fotografias, ao invés de representações interpretativas feitas pelo homem, tais como objetos ou imagens, fazem parte de uma liga completamente diferente.”⁴⁴

Essa diferença é central para Bazin porque ela coloca a fotografia, e também o cinema, como que em contato direto com o mundo. Claro que Bazin não nega um certo grau de mediação, pois alguém inventou o dispositivo fotográfico e também alguém seleciona aquilo que será fotografado e qual o ângulo.

Segundo Brubaker, Bazin não fornece uma definição fechada do que seria “uma ausência criativa do ser humano” na produção de imagens, e, levando em consideração o que acredita serem os pressupostos de Bazin, ele nos oferece gentilmente uma definição possível:

“Em geral, se uma pessoa se encontra no início de um percurso causal que chega ao fim com uma obra de arte, e se o processo de produção continua depois da súbita remoção daquela pessoa inicial do percurso causal, então aquela pessoa não é necessariamente condição do produto físico e se diz estar ‘ausente’ do processo causal que termina naquele produto.”⁴⁵

Na compreensão desse analista, portanto, mediações como a escolha do ângulo não tirariam da fotografia sua objetividade, nem sua característica anti-antropocêntrica. A consequência disso para Bazin não é trivial, uma vez que o realismo buscado na história das artes

⁴³ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 30. No original: “*restera longtemps inférieure à la peinture dans l’imitation des couleurs*”.

⁴⁴ DALLE VACCHE, Angela, op. cit. p. 143. No original: “*The crucial implication of this nonmanual, and therefore anti-anthropocentric, understanding of the camera is that, instead of man-made interpretive representations such as objects or images, photographs belong to a completely different league.*”

⁴⁵ BRUBAKER, David. “André Bazin on Automatically Made Images”. Op. cit., p.63. No original: “*In general, if a person is at the beginning of a causal pathway that ends with an artwork, and if the process of production continues after the sudden physical removal of the initial person from the causal pathway, then that person is not necessary condition for the physical product and is said to be ‘absent’ from the causal process that terminates in that product.*”

plásticas se ligaria, segundo ele, ao fato psicológico de se alcançar assim uma imagem que não deveria nada ao homem. Em suas palavras: “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído.”⁴⁶

Além disso, a invenção da fotografia liberaria também os pintores para explorar outros modos de representação pictórica não mais ligadas a essa obsessão por semelhança. Para Bazin, um exemplo disso seria Picasso, que transforma a forma tradicional das artes plásticas com sua genial criatividade.

4. Gênese automática da fotografia

A quarta parte do ensaio pode ser vista como a elevação e descrição das potencialidades da imagem fotográficas, garantidas por sua origem mecânica.

Bazin enfatiza bastante a já referida ausência do homem na constituição da imagem fotográfica – sua grande vantagem em relação à pintura. Em seus termos: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial.”⁴⁷

Pela argumentação desenvolvida por Bazin, podemos perceber qual é o foco dessa ênfase na ausência do homem e nessa objetividade mecânica e original que a fotografia possuiria em relação às outras artes: a comparação da imagem fotográfica com o fenômeno natural, com uma criação da natureza. É possível observar que tal postura deve muito ao fato de Bazin também ser um estudioso da natureza, se interessar muito por animais, e ter feito estudos sobre geologia, etc. Segundo Andrew:

“É tentador interpretar o amor de Bazin pelos animais como um traço chave de sua personalidade. Eles eram para Bazin um emblema vivo da tensão entre liberdade e restrição que ele sentia tão profundamente na sua própria vida.”⁴⁸

O próprio Bazin diz nessa quarta parte sobre a fotografia: “Ela age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica”.⁴⁹

⁴⁶ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 30. No original: “la satisfaction complète de notre appétit d’illusion par une reproduction mécanique dont l’homme est exclu”.

⁴⁷ BAZIN, André. *O que é o cinema* ? p. 31. No original: “L’originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle”.

⁴⁸ ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Columbia University Press, 1990, 2ª. ed. p.6. No original: “It is tempting to read in Bazin’s love of animals a key to his personality. They were for him a living emblem of the tension between freedom and restriction that he felt so deeply in his own life.”

É de se notar também a importância que Bazin dá aos efeitos psicológicos que a objetividade da fotografia causa no espectador, o maior dos quais, a credulidade: o fato de acreditarmos que o objeto representado por uma imagem fotográfica realmente esteve posicionado na frente da câmara. A fotografia é como que um atestado da existência física do objeto, ao passo que uma pintura ou um desenho não têm esse poder por mais semelhantes que sejam ao objeto representado.

Para Bazin, mais do que atestar que o objeto existe, a fotografia entraria em contato com a realidade num nível profundo. Em suas palavras, ela “se beneficia de uma *transferência de realidade* da coisa para sua reprodução.”⁵⁰, grifos meus. Como na visão de Bazin a imagem fotográfica entra em contato com a realidade num nível tão forte, também nossa consciência entraria em contato com esse tipo de imagem de uma forma diferente. O espectador não estaria mais frente a uma representação ilusória mas está em contato com um objeto “literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço.”⁵¹

Essa capacidade da fotografia subverteria a história da psicologia da imagem e a maneira como nos relacionamos com as imagens, dado seu estatuto de poder irracional. Trata-se, como foi dito antes, de um evento histórico fundamental.

E como ficaria com isso a pintura? Ora, ela deve agora explorar outros caminhos que não o da semelhança. Neste, a fotografia já provou ser muito mais efetiva. Não há comparação equivalente no que se refere à credulidade gerada por uma fotografia em relação a qualquer pintura. A pintura reencontraria, com isso, suas potencialidades simbólicas. Nas palavras de Brubaker: “A teoria da produção automática de Bazin também mostra que as pinturas têm uma função simbólica que as fotografias não alcançam.”⁵²

No requisito de realismo psicológico, a pintura seria uma técnica inferior à fotografia. Por mais desbotada que possa ser uma fotografia, ela ainda é superior à pintura no tocante à credulidade, algo que só é possível graças à ontologia da imagem fotográfica.

Nesse ponto, cabe observar uma objeção feita por Noel Carroll de que o processo de produção da imagem fotográfica seria singular em partilhar de um automatismo e de elementos naturais: “Qualquer meio tem em algum grau uma dimensão físico-processual e, carrega portanto

⁴⁹ BAZIN, André. *O que é o cinema ?* p. 31. No original: “Elle agit sur nous en tant que phénomène ‘naturel’, comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques”.

⁵⁰ Idem, p. 32. No original: “La photographie bénéficie d’un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction”.

⁵¹ Idem, ibidem. No original: “effectivement re-présenté, c’est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l’espace”.

⁵² BRUBAKER, David. Op. cit. p.66. No original: “Bazin’s theory of automatic production also entails that paintings have a symbolic function that cannot be matched by photographs.”

alguns aspectos do seu ‘automático’.”⁵³ Se a imagem fotográfica se distingue por sua formação automática, essa distinção seria, para Carrol, mais de grau que de natureza.

Nessa quarta parte do ensaio, Bazin escreve uma de suas afirmações mais fortes e comentadas: “A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo.”⁵⁴ Bazin conclui, assim, um momento fundamental do ensaio mostrando que a fotografia dissolveria o complexo de múmia; todo o apelo do inconsciente que foi constante na história das artes plásticas desde suas origens agora não teria mais razão de ser. Se o objetivo da fabricação de imagens era salvar o ser do esquecimento pela aparência, a síntese mecânica do dispositivo fotográfico nos forneceria “algo mais do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais.”⁵⁵

5. Realismo e Virtualidades estéticas da fotografia

Na quinta e penúltima parte do ensaio, o autor começa fazendo considerações sobre o cinema – é um dos poucos momentos em que isso ocorre. Em geral, como vimos, a comparação é feita entre fotografia e pintura. No primeiro parágrafo da quinta parte, no entanto, Bazin faz questão de mostrar uma das especificidades da imagem cinematográfica. E esse componente específico está diretamente relacionado com movimento e duração.

Ao falar sobre a noção de “duração” na teoria baziniana, Andrew afirma que a mesma viria de uma influência bergsoniana. Segundo Andrew, o ambiente intelectual do jovem Bazin foi muito influenciado pelas ideias de Henri Bergson:

“Bergson deu a Bazin uma intuição profunda [*deep feeling*] da unidade integral de um universo em fluxo. Dada essa atitude, Bazin foi capaz, por exemplo, de dispensar a noção de tomada fílmica [*film shot*] que, afinal de contas, é uma noção analítica designada para nos ajudar a ver o mundo como picotado em fragmentos.”⁵⁶

Bazin estabelece nesse ponto uma comparação interessante entre a fotografia e o cinema. A fotografia seria como o âmbar que conservaria o corpo do inseto livre das contingências

⁵³ CARROL, Noel. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, p.155. Apud BRUBAKER, David. Op. cit. p. 61 “Every medium in some degree has a physical-process dimension and, therefore, has some aspects of ‘the automatic’ about it.”

⁵⁴ BAZIN, André. *O que é o cinema?* p. 32. No original: “La image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l’ontologie du modèle ; elle est le modèle”.

⁵⁵ Idem, Ibidem. No original: “Mieux qu’un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles”.

⁵⁶ ANDREW, Dudley. *André Bazin*. p. 15.

temporais, porém, preso em um instante específico. O cinema, no entanto, pela primeira vez na história, seria capaz de liberar a imagem das coisas de um momento lacrado; sempre lembrando que o cinema compartilha da objetividade fotográfica e seus efeitos, descritos ao longo de todo o ensaio. Podemos ver nisso já uma nota de Bazin, colocando o cinema num nível distinto em relação à fotografia, ainda que essa única menção no primeiro parágrafo da quinta parte, sugira também sua intenção de tratar as potencialidades específicas do cinema em outro momento.

Ele encerra então o parágrafo ressaltando essa propriedade do cinema: “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação.”⁵⁷

A partir daí, até o restante dessa quinta parte, Bazin vai dedicar sua argumentação às propriedades estéticas da fotografia. Observamos ao longo de todo ensaio uma preocupação de Bazin em inserir a fotografia numa história das artes plásticas via análise psicológica. Observamos também sua preocupação em esclarecer a gênese mecânica da imagem fotográfica, sua relação ontológica com o modelo e a força da credulidade por ela gerada.

Mas, afinal, quais são as virtualidades estéticas da fotografia? Ora, Bazin não fez toda sua argumentação anterior gratuitamente. As virtualidades estéticas da fotografia também estão conectadas com seu poder de objetividade e sua intrínseca conexão com a realidade, ou seja, com seus elementos psicológicos e ontológicos. Por isso, afirma Bazin: “As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real”.⁵⁸ Para exemplificá-las, ele fornece alguns exemplos: o reflexo da calçada e o gesto de uma criança. É digno de nota a escolha por exemplificações ligadas ao cotidiano, a temas simples. Uma das características do pensamento baziniano é, sem dúvida, a busca pela beleza nos momentos simples, despojados de grandeza tradicional.

Mas poderíamos nos perguntar porque necessitaríamos da imagem fotográfica para admirar um real que já temos através da percepção. Para Bazin, a fotografia nos traz algo diferenciado, pois “somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que minha percepção o revestia, poderia torna-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor.”⁵⁹ Ou seja, a imagem fotográfica aparece ligada a uma imagem natural do mundo. Mais uma vez, o processo fotográfico aparece como um processo natural. Segundo Dalle Vacche:

⁵⁷ BAZIN, André. *Op. cit.* pp. 32-33. No original: “*Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement*”.

⁵⁸ Idem, *ibidem*. No original: “*Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel*”.

⁵⁹ Idem, *ibidem*. No original: “*seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et pourtant à mon amour*”.

Da união entre energia e matéria, a fotografia é a nova criança na ordem da criação natural, mesmo antes de fazer parte da psicologia das relíquias e souvenirs que Bazin conhecidamente nomeia nosso ‘complexo de múmia’.⁶⁰

Quanto a suas possibilidades criativas, Bazin também ressalta as potencialidades da fotografia. Numa nova comparação com a pintura, ele mostra que, ao contrário do que acontece com essa, o universo estético da fotografia não é heterogêneo ao universo que o rodeia. Isso ocorre porque a existência do objeto fotografado participa da existência do modelo de uma maneira singular. Para esclarecer a mesma, Bazin usa uma comparação: a impressão digital. Isso quer dizer que o fato do objeto fotografado ser como uma marca, e do modelo transferir realidade de sua existência no mundo real para a representação fotográfica, é essencial para desenvolver as potencialidades desse meio. Bazin exemplifica essa particularidade estética da fotografia através do exemplo dos artistas surrealistas. A importância da impressão mecânica para os surrealistas foi o que os levou a desenvolver um noção de efeito estético na qual a diferença entre real e imaginário fosse abolida: “A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para criação surrealista, já que ela materializava uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira.”⁶¹

Concluindo essa quinta parte, Bazin volta à perspectiva histórica, situando a fotografia como o evento mais importante da história das artes plásticas. Como vimos, suas consequências para a criação pictórica, segundo Bazin, foram enormes. A pintura não precisou mais ficar preocupada em resolver uma obsessão de origem psicológica perseguindo um realismo que, no fim das contas, acabaria sendo sempre insuficiente. E, como consequência dessa liberação, ela pode abrir outros caminhos. Como nota Bazin:

“A cor, alias, só pode devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapoderar da tela, já não será, em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva.”⁶²

Dessa forma, observamos a importância do evento fotográfico, que se ligaria a movimentos fundamentais da história da arte, como a arte dos impressionistas e de Cézanne.

⁶⁰ DALLE VACCHE, Angela. Op. cit. p.143. No original: “*From the marriage of energy and matter, a photograph is a new child in the order of natural creation, even before being part of the psychology of relics and souvenirs that Bazin famously dubs our ‘mummy complex’.*”

⁶¹ BAZIN, André. Op. cit. p. 33. No original: “*La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu’elle réalise une image participant de la nature : une hallucination vraie.*”

⁶² Idem, p. 34. No original: “*La couleur ne pouvait d’ailleurs dévorer la forme qu’autant que celle-ci n’avait plus d’importance imitative. Et quand, avec Cézanne, la forme reprendra possession de la toile, ce ne sera plus en tout cas selon la géométrie illusionniste de la perspective.*”

Será que tais estilos não estariam ligados também à autonomia da arte, ao fato da pintura se converter em seu próprio objeto? Será que poderiam acontecer se a pintura ainda estivesse buscando a tarefa de duplicação fiel do mundo?

Bazin conclui dizendo que com a fotografia a crítica de Pascal à pintura (“Que coisa vã, a pintura”) não faz mais sentido, uma vez que ela está bem posicionada em suas funções assim como a fotografia. Cada uma buscando desenvolver suas potencialidades através da criatividade, mas ligadas agora ao que seria específico a cada uma. A fotografia “em sua reprodução do original que os olhos não teriam sabido amar”⁶³ e na representação pictórica “um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais a sua razão de ser”.⁶⁴

6. O cinema é linguagem

Dessa forma Bazin concluiu o ensaio que foi publicado no livro *Problems de la peinture* em 1945. Para a obra publicada em 1958, porém, Bazin acrescentou mais um parágrafo contendo uma única frase: “*Por outro lado, o cinema é uma linguagem*”, grifos meu.⁶⁵

À respeito desse acréscimo, Jean-Michel Frodon comenta:

“Mas o próprio Bazin viu a necessidade de retomar a questão, algo assinalado pela adição de uma frase final na versão de 1958, que não aparecia no original: ‘Por outro lado, o cinema é uma linguagem.’ [D’autre part le cinéma est un langage.] Essa frase sugere várias outras questões, mas primeiramente sublinha que o que a precede não diz tudo; não é o único ponto fundamental do seu pensamento, ou não era mais em 1958.”⁶⁶

Essa é a sexta parte do ensaio. O que dizer sobre ela? A primeira possibilidade de analisá-la é perguntar simplesmente: por que Bazin acrescentou essa frase só na edição de 1958?

Ora, seguindo o ensaio até aqui, vimos que o cinema é mencionado poucas vezes. O foco se encontra, sobretudo, na comparação entre fotografia e pintura. Podemos entender essa frase de duas maneiras. A primeira, é fazendo uma ligação com toda a argumentação precedente. Vimos que Bazin explorou a fotografia em suas possibilidades psicológicas, ontológicas e

⁶³ Idem, Ibidem. No original: “*dans sa reproduction l’original que nos yeux n’auraient pas su aimer*”.

⁶⁴ Idem, Ibidem. No original: “*un pur objet dont la référence à la nature a cessé d’être la raison*”.

⁶⁵ Idem, Ibidem. No original: “*D’autre part le cinéma est un langage*”.

⁶⁶ FRODON, Jean-Michel. “Film and Plaster: The Mold of History” in ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. p. 78. No original: “*But Bazin himself saw a need to bring it back into question, something signaled by the addition of a final sentence in the 1958 version, which did not appear in the original: ‘On the other hand, of course, cinema is also a language.’ [D’autre part le cinéma est un langage.] This sentence opens on to many other issues, but it is primarily intended to underline that what precedes it does not say everything; it is not the only cornerstone of his thought, or wasn’t anymore in 1958.*”

estéticas. Suas considerações estavam centradas na forma específica com que a fotografia se relaciona com a realidade e como ele nos apresenta essa realidade.

O cinema compartilha dessas mesmas propriedades da fotografia e Bazin coloca ainda no ensaio que ele acrescenta a essas o movimento e a duração. Acreditamos que quando Bazin vai inserir o ensaio no conjunto de *Qu'est-ce que le cinéma?* ele o posiciona em primeiro lugar porque ele é fundamental para a compreensão dos outros ensaios e constitui uma base de sua teoria.

Acreditamos que essa última frase foi adicionada porque Bazin queria dizer que mesmo o cinema tendo características em comum com a fotografia, ele precisaria acionar um arsenal linguístico diverso para se desenvolver. Segundo Dalle Vache:

“Para André Bazin, o cinema podia ser uma arte menor, popular e industrial, mas a ontologia diferenciada do seu meio o coloca num plano diferente de todas as artes antes e depois dele.”⁶⁷

Marco na história das artes plásticas, a fotografia teria fornecido a base para o cinema. Este, porém, teria que lidar com questões próprias. Questões que se encontrariam, sobretudo, no nível da linguagem. Isso significa que o cinema dispõe de outros recursos de expressão que devem ser acionados em busca de significação. Como o volume em que Bazin posicionou o ensaio se chama *Ontologie et langage*, pensamos que ao acrescentar essa última frase ele faz clara referência ao fato de ainda não ter abordado os tópicos específicos ao cinema. As poucas referências feitas a ele no ensaio se referem mais à imagem cinematográfica do que a sua linguagem. Como vimos, a imagem cinematográfica compartilha das características ontológicas da fotografia e acrescenta às mesmas movimento e duração. Mais uma vez no comentário de Dalle Vacche:

“Como o astrônomo reverteu a hierarquia entre a Terra e o Sol, assim Bazin reverteu a hierarquia entre homem e mundo, desde que o cinema introduziu um anti-anthropocentrismo que diminuiu o controle humano que operava nas artes tradicionais.”⁶⁸

Como a base do cinema é a fotografia podemos entender porque era importante para Bazin discutir primeiramente a ontologia da imagem fotográfica.

⁶⁷ DALLE VACCHE, Angela. Op. cit. p. 142. No original: “For André Bazin, the cinema may be a minor, popular, industrial art, but the unique ontology of its medium puts it on a different plane from all the arts that precede and follow it.”

⁶⁸ Idem, p. 144. No original: “Just as the astronomer reversed the hierarchy between the Earth and the sun, so Bazin reverses the hierarchy between man and world, since cinema introduces an anti-anthropocentrism that diminishes the human control operating in the traditional arts.”

Já falamos da importância de entender a ordem escolhida por Bazin nos ensaios que compõe o volume *Ontologie et langage*. Depois do ensaio da ontologia, Bazin posicionou o ensaio “O Mito do Cinema Total”, onde ele analisa a origem e os primórdios do cinema.

Neste ensaio, nenhum filme é citado. Porém, depois desse segundo ensaio encontramos vários outros que entram diretamente na análise de filmes particulares. Pode-se interpretar a frase final da “Ontologia da imagem fotográfica” como uma indicação de que o cinema como linguagem não pode ser tratado sem a análise dos filmes em sua existência concreta. Ainda segundo a mesma comentadora: “Como um antropólogo cultural, Bazin empurra as artes para fora da biblioteca e do museu para dentro do instável mundo da existência.”⁶⁹

Podemos perceber nessa atitude de Bazin uma influência da filosofia existencialista: a existência do cinema precede sua essência. Isso significa que dependendo da utilização das possibilidades do cinema como linguagem ele pode se aproximar ou se afastar das bases ontológicas que compartilha com imagem fotográfica. Uma dada relação de revelação do real, uma objetividade mecânica, estão relacionadas com uma certa linguagem que o cinema e aqueles que trabalhavam na área cinematográfica desenvolveram ao longo de sua história.

A última frase adicionada em 1958 pode indicar, assim, que o cinema tem várias possibilidades de existência. Dentro desse mesmo volume, Bazin colocou ensaios que discutem documentários de reportagem de guerra como *Why we fight*; também encontramos um ensaio sobre o filme submarino, *O mundo do silêncio*; documentários sobre expedições e exploração em *Cinema e exploração*; um ensaio sobre o ressurgimento do cinema cômico francês em *Mrs Hulot e o tempo*. Isso mostra a variedade de gêneros que o crítico francês resolveu abordar.

Entendemos que a escolha por essa variedade se relaciona também com a última frase da “Ontologia da imagem fotográfica”. No seguinte sentido: como o cinema é uma linguagem, essa linguagem tem o desafio de lidar com os mais diferentes objetos do mundo. Não basta somente compartilhar de características como objetividade mecânica e credulidade na imagem. Bazin irá mostrar, então, através dos ensaios seguintes como a linguagem cinematográfica toma forma na abordagem dos mais diversos temas.

No caso específico desta monografia, a frase “Por outro lado, o cinema é uma linguagem” é fundamental, visto que ela nos remete diretamente à aproximação com o ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica”.

⁶⁹ Idem, p. 142. No original: “Like a cultural anthropologist, Bazin pushes the arts well outside the library and the museum into the unstable world of existence.”

Como a hipótese central desse trabalho é a existência de uma conexão entre o argumento ontológico e o argumento da linguagem, essa frase já indica, ou ao menos sugere, uma ponte entre ambos: por um lado, o cinema tem todas as potencialidades da fotografia, mas por outro deve desenvolver essas possibilidades estéticas através de uma linguagem.

Capítulo 2

Cinema como linguagem

Uma análise de “A evolução da linguagem cinematográfica”

COMO INFORMA BAZIN NA PRIMEIRA NOTA inserida no texto publicado em 1958¹, o ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica” é resultado da síntese de três artigos. Um escrito para o livro comemorativo *Venti anni di cinema a Venezia*, publicado em 1952²; outro intitulado “A decupagem e sua evolução”, publicado na revista *L'Âge Nouveau*, em julho de 1955; e um terceiro – pelas datas, o primeiro escrito – publicado no primeiro número da revista *Cahiers du Cinéma*, em 1950.

Como o texto sobre a ontologia da imagem, este também é considerado um dos principais ensaios da obra publicada de Bazin. Segundo comentadores como Tom Conley, as ideias desenvolvidas no mesmo expressam aspectos fundamentais da visão do crítico francês em relação ao cinema:

“‘Évolution du langage cinématographique’ é tido geralmente como uma pedra angular da teoria fílmica de Bazin. Sua promoção da profundidade de campo e do plano sequência, que Renoir, Welles e os neorrealistas italianos resgataram do cinema mudo e trabalharam de novas formas, explicam muito do que Bazin acredita ser o caráter atemporal da sétima arte.”³

¹ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf, Vol. I (Ontologie et langage), 1958, p. 9, nota 1.

² Segundo Ludovic Cortade, trata-se do artigo “Découpage/Il Montaggio”, escrito a propósito do Festival de Veneza. Bazin cita a publicação pelo título em francês. Cf. CORTADE, L., “Cinema Across Fault Lines – Bazin and the French School of Geography in ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. Nota 59.

³ COLEY, Tom, “Evolution and Event in *Qu'est-ce que le cinéma?*” in ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. p. 33. No original: “‘Évolution du langage cinématographique’ is often

Como ocorria naquele, Bazin também insere aqui suas próprias divisões no interior do texto.

Observamos no primeiro capítulo dessa monografia que, para tratar da “Ontologia”, seus comentadores inseriam muitas vezes suas próprias divisões. Tais divisões sinalizam, em geral, interpretações distintas ou formas distintas de resumir os principais assuntos tratados no ensaio. Também nesse caso, optamos por seguir as divisões sugeridas pelo autor. Dessa maneira, pensamos poder acompanhar com mais detalhe o movimento de seu pensamento.

Antes de partir para essas divisões, no entanto, é necessário uma outra comparação com o primeiro texto. Dissemos no final do capítulo um, que este termina com uma frase inserida por Bazin na segunda versão do ensaio (“Por outro lado, o cinema é uma linguagem”) e que esta é fundamental para estabelecer uma conexão entre as ideias ali desenvolvidas e as que serão expostas acerca da evolução da linguagem cinematográfica.

Outro ponto importante a ser ressaltado, diz respeito a uma diferença básica entre ambos no que se refere à citação e abordagem de filmes. No ensaio sobre a ontologia não há menção a qualquer filme; aliás, trata-se de um ensaio onde o próprio cinema só é citado duas vezes. A maior parte dele, como vimos, é dedicada à fotografia e a uma comparação da mesma com a pintura.

Essa diferença entre os dois ensaios é tomada pelos comentadores como um ponto fundamental para a análise da obra baziniana. Para Henderson, por exemplo, deve ser feita uma clara distinção entre os ensaios teóricos e os histórico-críticos, e os dois ensaios referidos podem ser vistos, respectivamente, como exemplares de cada uma dessas categorias. Segundo essa ótica, os ensaios teóricos teriam como característica principal o desenvolvimento de pressupostos e princípios que pertenceriam ao cinema como um todo ou ao “Cinema” com maiúscula. Já os ensaios histórico-críticos estariam mais ligados à compreensão de um filme, um diretor ou corrente estética específica. Segundo Henderson:

“os escritos de Bazin acerca da teoria realista, que poderiam ser chamados seu sistema ontológico, consistem nos ensaios: ‘A ontologia da imagem fotográfica’ (1945), ‘O mito do cinema total’ (1951), ‘Cinema e exploração’ (1953; 1956), e

taken to be a cornerstone of Bazin's film theory. Its promotion of deep focus and the long take that Renoir, Welles, and the Italian neorealists retrieve from silent cinema and craft in new ways explains much of what Bazin takes to be the timeless character of the seventh art.”

‘As virtudes e limitações da montagem’ (1953; 1957). Esses ensaios concernem às relações entre cinema e realidade, ou seja, entre a câmara e seus objetos.”⁴

Quanto aos ensaios histórico-críticos, ele diz:

“que poderiam ser chamados seu sistema histórico ou simplesmente sua história, [e] se dividem em dois grupos contínuos. Há ‘A evolução da linguagem do cinema’ (1952; 1955; 1950), o estudo de Bazin sobre o desenvolvimento da forma cinematográfica, 1920-1945; e há os ensaios de Bazin sobre o seu próprio período, centrados nos ensaios sobre o realismo, 1948-1957”⁵

A princípio, essa divisão parece um instrumento interessante para abordar o pensamento baziniano. De fato, podemos observar diferenças entre grupos de ensaios que correspondem ao que é elencado por Henderson. A dificuldade, porém, se encontra na decisão de Henderson de tratar os dois tipos separadamente. Se, como diz o comentador, existe um sistema ontológico e um sistema histórico, acreditamos que, apesar de suas diferenças, eles guardam fortes conexões entre si.

Como explicitado no começo desta monografia, nossa posição se aproxima nesse sentido da visão de Rohmer. Ou seja, mesmo que se notem diferenças entre os ensaios, existe uma unidade na obra de Bazin que representa sua adesão ao axioma de objetividade desenvolvido na “Ontologia”.

Em seu artigo, Henderson cita essa visão de Rohmer e explica porque não concorda com a mesma:

“a crença amplamente aceita de que o pensamento de Bazin é uma exploração unificada ‘baseada em uma ideia central, a afirmação da objetividade do cinema’, na frase de Eric Rohmer. Examinada mais de perto, a obra ontológica de Bazin e sua obra histórica aparecem virtualmente como sistemas separados e opostos, operando dentro do mesmo corpo de pensamento.”⁶

Na visão de Henderson, haveria portanto dois sistemas diferentes e opostos no pensamento baziniano e uma das principais características dos ensaios do sistema ontológico

⁴ HENDERSON, Brian. “The Structure of Bazin's Thought”. *Op. cit.*, pp. 19-20. No original: “Bazin's writings on the reality theory, what could be called his ontology system, consist of: ‘The Ontology of the Photographic Image’ (1945), ‘The Myth of Total Cinema’ (1951), ‘Cinema and Exploration’ (1953; 1956), and ‘The Virtues and Limitations of Montage’ (1953; 1957). These essays concern the relations between cinema and reality, that is, between the camera and its objects.”

⁵ Idem, p. 20. No original: “what could be called his history system or simply his history, divide into two continuous groups. There is ‘The Evolution of the Language of Cinema’ (1952; 1955; 1950), Bazin's survey of the development of cinematic form, 1920-1945; and there are Bazin's essays on the cinema of his own period, centering on his neorealism essays, 1948-1957”.

⁶ Idem, p. 19. No original: “the widely held belief that Bazin's thought is a unified exploration ‘based on one central idea, an affirmation of the objectivity of the cinema,’ in Eric Rohmer's phrase. Upon closer examination, Bazin's ontological work and his historical work appear virtually as separate and opposed systems operating within the same body of thought.”.

seria o fato de que a referência a filmes se daria apenas com objetivo de demonstrar a tese da objetividade. Já nos ensaios histórico-críticos, não se veria mais essa busca pela simples demonstração de um princípio.

Pensamos que mesmo que Henderson esteja correto no que se refere ao caráter demonstrativo dos ensaios teóricos, os ensaios histórico-críticos apresentam também de outros modos suas conexões com o princípio ontológico. O próprio Henderson, a propósito, admite que no ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica” existem conexões com esse sistema. Segundo ele: “Evolução’ é o principal ensaio histórico de Bazin, mas ele também tem um aspecto ontológico, e mesmo uma função dentro do sistema ontológico.”⁷ E tal função seria, notadamente, “desenvolver e aplicar princípios ontológicos para o julgamento de estilos cinematográficos, 1920-1948”⁸.

O caráter complementar de ambos, é notado também por Bertoncini:

“Se a *Ontologia* é o texto privilegiado para compreender o conceito baziniano de realismo psicológico-técnico, para se aproximar do realismo estético é preciso fazer referência, antes de qualquer coisa, a *Evolução da linguagem cinematográfica*.”⁹

Isso dito, retomemos as divisões estabelecidas por Bazin no interior desse segundo ensaio, em número de quatro.

I. Cinema mudo e cinema falado

A primeira parte inicia com uma análise de um evento importante na história do cinema: a passagem do cinema mudo para o cinema falado, ocorrida entre os anos de 1928-1930.

Segundo Bazin, os que eram contra o cinema falado não tinham uma justificativa convincente, ainda que sua desaprovação pudesse ser entendida e explicada. A maneira de explicar a insatisfação de alguns com o cinema falado se relaciona diretamente com o fato do cinema mudo ter atingido uma maturidade, um apogeu.

⁷ Idem, p. 22. No original: “‘Evolution’ is Bazin’s principal historical essay; but it also has an ontological aspect, even a function within the ontology system.”

⁸ Idem, Ibidem. No original: “to develop and apply ontological principles for the judgement of film styles, 1920-1948”.

⁹ Marco BERTONCINI. *Teoria del realismo in Andre Bazin*. Op. cit. p. 97. No original: “Se *Ontologia* è il testo privilegiato per comprendere il concetto baziniano di realismo psicologico-tecnico, per avvicinarsi al realismo estetico bisogna fare riferimento, prima di tutto, a *L’evoluzione del linguaggio cinematografico*.”

Em 1928, os recursos cinematográficos de ordem estética empregados para a realização da arte do cinema mudo estavam estabelecidos e satisfaziam as necessidades do espectador. Existia, então, um receio de que o cinema falado chegasse abalando as estruturas estéticas construídas e transformasse o cinema em algo diverso e confuso.

Ao introduzir essa primeira parte discutindo a passagem do cinema mudo para o cinema falado, a primeira impressão do leitor é de que Bazin irá explorar esse assunto e que essa divisão na história do cinema será fundamental para suas análises posteriores. Porém, essa introdução serve basicamente para ser negada. Logo na sequência, Bazin desvia a direção da análise para outro rumo, rumo este, ao qual dirigirá seus argumentos mais relevantes sobre a linguagem cinematográfica.

Essa nova direção nos leva a uma análise, não da divisão entre cinema mudo e falado, mas de diferenças mais relevantes na visão de Bazin: estilo e concepções da expressão cinematográfica. Segundo o crítico:

“que certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado, mas, principalmente, que se trata menos de opor o ‘mudo’ ao falado do que examinar, em ambos, famílias de estilo, concepções fundamentalmente diferentes de expressão cinematográfica”.¹⁰

A introdução do cinema falado, não teria destruído, portanto, as estruturas cinematográficas anteriores. Na verdade, essa revolução técnica acrescentaria outras possibilidades para que o cinema desenvolvesse suas potencialidades de maneira mais integral. Segundo Bertoncini:

“Bazin nota como a fratura sempre evocada entre a estética cinematográfica antes e depois do [cinema] sonoro não é uma fratura de peso, assim: o som abriu caminho, seguramente, para uma revolução técnica, mas não para uma revolução estética.”¹¹

Por essa razão, a direção assumida pela análise de Bazin se preocupará mais com uma história da decupagem. É o desenvolvimento do estilo que mais interessa ao crítico francês. O

¹⁰ BAZIN, André. *O que é o cinema?* p 96. No original: “que certaines valeurs du cinéma muet persistent dans le parlant, mais surtout, qu’il s’agit moins d’opposer le ‘muet’ au ‘parlant’, que, dans l’un et l’autre, des familles de style, des conceptions fondamentalement différentes de l’expression cinématographique.”

¹¹ Marco BERTONCINI. Op. cit. p. 98. No original: “Bazin nota come la frattura spesso invocata tra l’estetica cinematografica prima e dopo il sonoro non sia una frattura netta, anzi: il suono ha dato sicuramente il via a una rivoluzione tecnica, ma non a una rivoluzione estetica.”

modo de proceder essas análises será o de estabelecer comparações entre estilos diversos de direção.

Assim, Bazin traça semelhanças estilísticas entre diretores de épocas distintas. Alguns diretores da década de vinte teriam características em comum com diretores do período 1940-50. Ora, se a introdução da banda sonora representasse de fato um extremo abalo nas estruturas estéticas do cinema, tais comparações seguramente não poderiam ser feitas.

Outro ponto importante é que alguns filmes das décadas de 40 e 50 devem mais a alguns estilos de diretores da década de 20 (ainda no cinema mudo, portanto), do que a diretores da década de trinta (já no cinema falado). Para Bazin, essas afinidades provariam que “uma ponte pode ser lançada por cima da falha dos anos 1930, que certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado”.¹²

Por essa razão, Bazin irá introduzir duas outras categorias de análise diferentes das que opõe pura e simplesmente o cinema mudo ao cinema falado: a dos diretores que acreditam na imagem e a dos que acreditam na realidade.

Bazin começa sua análise pelo primeiro grupo. O primeiro passo do crítico nesse sentido é definir o que se entende por “imagem”. Nas palavras de Bazin: “Por ‘imagem’, entendo de modo bem amplo, tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada.”¹³

Como o próprio Bazin acrescenta, em seguida, tal definição é complexa, e é por isso que ele busca esclarecê-la na sequência, reduzindo-a “a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem”. Suas considerações sobre os recursos da montagem são maiores e mais densas, porém, a plástica da imagem também nos indica elementos importantes.

Segundo Bazin, inclui-se na plástica da imagem as inserções relativas ao estilo do cenário, da maquiagem e da interpretação, a iluminação da cena, bem como seus enquadramentos. Os recursos da montagem, por sua vez, não seriam outra coisa, acrescenta Bazin entre parênteses, do que “a organização das imagens no tempo”¹⁴ – organização essa que, para seguir a definição precedente, também pode acrescentar algo ao objeto representado, por exemplo, uma propriedade que o objeto ou evento não possuía em si mesmo. E nessa altura do ensaio, Bazin faz referência, uma vez mais, às reflexões de André Malraux sobre cinema.

¹² BAZIN, André. *O que é o cinema?* p 96. No original: “que un pont peut-être jeté par-dessus la faille des années 1930, que certaines valeurs du cinéma meut persistent dans le parlant”.

¹³ Idem, *ibidem*. No original: “Par ‘image’, j’entends très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l’écran”.

¹⁴ Idem, *ibidem*. No original: “l’organisation des images dans le temps”.

Como já tivemos ocasião de mencionar no primeiro capítulo, Bazin retoma o ensaio “Esboço de uma psicologia do cinema”, no qual Malraux defende a tese de que a montagem teria possibilitado o nascimento do cinema como arte e como linguagem.

Trata-se de um trecho fundamental da argumentação, pois nele Bazin se contrapõe à tese de Malraux lançando mão de um arcabouço de recursos proveniente da própria história do cinema. E uma maneira de entender o ensaio “Evolução da linguagem cinematográfica” é ver nele uma resposta ao “Esboço”, sobretudo no tocante à ligação fundamental da linguagem cinematográfica com a montagem. Nesse sentido, um dos principais objetivos de Bazin no ensaio é mostrar justamente a capacidade que o cinema teve de superar a montagem como centro de suas possibilidades e de transformar sua linguagem através de outros recursos.

Para chegar nesse ponto, no entanto, Bazin deve antes discutir em detalhe os diferentes modos de recorrer à montagem. Em primeiro lugar, a montagem pode estar presente mesmo que o espectador não a perceba. Trata-se, sistematiza Bazin, do que se costuma denominar de “montagem invisível”. Sua principal característica, é introduzir uma lógica específica através da divisão dos planos, para que o espectador adote os pontos de vista que o diretor deseja. Tal divisão de planos, acaba conduzindo o espectador de acordo com um interesse dramático ou com uma determinada posição geográfica da cena. Um dos efeitos dessa montagem é que, a despeito de seu caráter de neutralidade, ela acaba por conduzir a mente do espectador.

Outro tipo de montagem seria a chamada “montagem paralela”, que tem características específicas. Ela oferece a possibilidade de criar um efeito de simultaneidade entre dois eventos distantes no espaço. De acordo com Bazin, o criador desse tipo de montagem foi Griffith. O método nele empregado consiste na sucessão de planos, intercalados, de um evento e de outro.

A montagem acelerada, por sua vez, usa a multiplicação de planos cada vez mais curtos para nos dar uma ideia de aceleração. O exemplo fornecido por Bazin nesse sentido é do filme *La Roue* (A roda, 1923): “Abel Gance nos dá a ilusão da aceleração de uma locomotiva sem recorrer a imagens reais de velocidade (pois, afinal, as rodas poderiam rodar sem sair do lugar).”¹⁵

Já a montagem de atrações teria como característica a aproximação de duas imagens que “não necessariamente pertencem ao mesmo acontecimento”¹⁶. O objetivo dessa aproximação é reforçar o sentido de uma das imagens. O exemplo desse tipo de montagem dado por Bazin são

¹⁵ Idem, p. 97. No original: No original: “*Abel Gance nous donne l'illusion de l'accélération d'une locomotive sans avoir recours à de véritables images de vitesse (car après tout les roues pourraient tourner sur place)*”.

¹⁶ Idem, Ibidem. No original: No original: “*qui n'appartient pas nécessairement au même événement*”.

os fogos de artifícios que aparecem depois da imagem do touro no filme *O velho e o novo/A linha geral* (*Stároie i nóvoie*, 1929).

Segundo Bazin, o criador desse tipo de montagem, e o único a utiliza-la na forma extrema sugerida por ele, teria sido Eisenstein. Semelhante a ele, no entanto, seria o recurso às elipses, às metáforas e às comparações como “as meias jogadas na cadeira ao pé da cama, ou ainda o leite que transborda”¹⁷ que aparecem no filme *Crime em Paris* (Quaid des Orfèvres, 1947), de Henri- Georges Clouzot.

O importante para Bazin não é apenas enumerar e subdividir os diferentes tipos de montagem. Ele está mais interessado no efeito que isso tem no espectador. Independente do tipo de montagem, esse recurso participa de uma noção geral, que seria “a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contém objetivamente e que procede unicamente de suas relações.”¹⁸

Para Bazin, o melhor exemplo do poder da montagem não podia ser outro que a experiência de Kulechov.¹⁹ Por exemplo, ao colocar uma imagem de uma criança morta após a imagem do ator Mozjukhin sorrindo, teria-se o efeito de piedade.

Bazin argumenta que, seja em Kulechov, Eisenstein ou Gance, a montagem pode sugerir diversos sentidos que não existiam previamente nas imagens escolhidas, por si mesmas. Outro exemplo citado por Bazin, é o da imagem de algumas meninas seguidas pela imagem de uma macieira, sugerindo ao espectador a noção de esperança.

A propriedade fundamental dessa categoria de montagem é a alusão ao acontecimento. Em vez de mostrar o acontecimento, o diretor utiliza o recurso da montagem para conseguir o efeito que deseja em seu filme. Segundo Bertoncini:

“Tanto il montaggio visibile quanto invisibile rivelano la fede nell’immagine del cineasta che li utilizza; il regista cioè, tramite le scelte di montaggio, aggiunge qualcosa che non esisteva nella scena così come è stata girata: quest’ultima, quindi, appare decisamente trasfigurata una volta che giunge sullo schermo.”²⁰

¹⁷ Idem, ibidem. No original: “*les bas jetés sur la chaise au pied du lit, ou encore le lait qui déborde*”.

¹⁸ Idem, ibidem. No original: “*la définition même du montage : la création d’un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport*”.

¹⁹ “A célebre experiência de Kulechov com o mesmo plano de Mozjukhin, cujo sorriso parecia mudar de expressão conforme a imagem que o precedia, resume perfeitamente as propriedades da montagem”, Idem, ibidem. No original: “*L’expérience célèbre de Koulechov avec le même plan de Mosjoukine dont le sourire semblait changer d’expression suivant l’image qui le précédait, résume parfaitement les propriétés du montage*”.

²⁰ Marco BERTONCINI. *Op. cit.* p. 102.

Essa distinção entre mostrar e aludir ao acontecimento, é fundamental para a teoria realista de Bazin. Segundo ele, existem no mundo e na vida vários acontecimentos que deveriam ser objeto da arte cinematográfica. E o cinema teria “por natureza” a capacidade de mostrar esses acontecimentos em sua integralidade de fenômeno.

Por mais recursos que o cinema possa ter para aludir a certas noções e para criar um sentido que as imagens teriam *a posteriori*, ele teria já, como vimos, “naturalmente” o poder de revelar o sentido imanente do mundo, sem intervir numa qualidade que as imagens (e o mundo) já carrega *a priori*.

Por isso, a posição de Bazin em relação à montagem não se reduz a uma questão de preferência estética. Sem dúvida, dependendo da maneira como o diretor utiliza os recursos da montagem, ele pode alcançar objetivos interessantes. O problema se dá, para o crítico, quando o sentido do acontecimento, ou dos principais acontecimentos, deve praticamente tudo à montagem. Isso é problemático para Bazin porque, dessa forma, a principal força do cinema acabaria sendo esvaziada: a credulidade na objetividade da imagem. Noção essa primeiramente desenvolvida por Bazin, como vimos, em sua “Ontologia da imagem fotográfica”. E, para ele, esse fator deve sempre ser levado em conta, seja qual for o objetivo estético ou dramático que um filme pretenda alcançar. Nas palavras de Bazin: “O *sentido* não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador”²¹

Para concluir essa primeira parte, Bazin escreve um parágrafo que serve como um resumo de suas ideias até esse ponto. Segundo ele, o que ele procurou mostrar até aqui foi que a arte cinematográfica é rica em recursos para interpretar um acontecimento representado. Sinteticamente, esses recursos se dividem nas duas categorias mencionadas de início: plástica da imagem e montagem. Porém, no final da década de 20, ou seja, no final do cinema mudo, esses recursos já haviam sido plenamente explorados. Como exemplos paradigmáticos de exploração e utilização de tais recursos, Bazin cita duas escolas fundamentais na história do cinema: a escola soviética e a escola alemã.

A escola soviética, principalmente Eisenstein, teria apresentado uma infinidade de possibilidades que o cinema poderia obter com a utilização da montagem. Já a escola alemã, teria explorado as possibilidades da plástica da imagem (cenário e iluminação) em direções e intensidades extremas. Para Bazin essas duas escolas não são as únicas a serem analisadas, mas elas constituem, certamente, exemplos paradigmáticos.

²¹ BAZIN, André. *O que é o cinema?*, p 98. No original: “Le sens n’est pas dans l’image, il en est l’ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur”.

O que Bazin constata, então, nessa primeira parte do ensaio? Sua constatação é a de que, ao final do cinema mudo, a linguagem cinematográfica já havia alcançado um certo grau de completude. Segundo ele, no entanto, essa “completude” de recursos só pode ser constatada se nossa visão do cinema permanecer limitada àquilo que a plástica da imagem e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada. Nas palavras de Bazin: “Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa.”²²

Segundo tal noção, portanto, o cinema seria aquilo que a criatividade dos diretores pudessem realizar através da plástica e da montagem. Para Bazin, por mais que maravilhas cinematográficas tivessem sido criadas com esse tipo de recurso, de forma alguma isso deveria ser considerado o escopo completo de virtualidades do cinema em termos linguísticos.

Não só isso, Bazin mostra que mesmo assumindo como prerrogativa que o essencial do cinema reside na utilização da plástica da imagem e da montagem, a inovação do som não destituiria o estatuto estético do cinema mudo.

Finalizando essa primeira parte do ensaio com esse comentário sobre o advento do som, em comparação com os recursos da plástica e da montagem, Bazin vai ao encontro de suas considerações de início. Ele indica, assim, que não se justifica a preocupação com uma suposta desconstrução de uma linguagem já estabelecida pelo cinema mudo em função da introdução do som. Isso significa, em outros termos, que a arte muda deve muito mais do que a sonora aos recursos da plástica e da montagem e que, nesse sentido: “O som só poderia, no máximo, desempenhar um papel subordinado e complementar: como contraponto à imagem visual.”²³

Assim, Bazin sugere que existe uma visão pré-estabelecida daquilo que seria o cinema e que, mesmo desse ponto de vista, o som não abalaria as estruturas da linguagem que foi desenvolvida até o fim do cinema mudo. Essa visão do cinema parte do pressuposto de que à realidade representada na imagem devem ser acrescentadas propriedades externas através da plástica e da montagem. Seriam elas que possibilitariam ao cinema se tornar uma arte e não uma mera reprodução da realidade.

²² Idem, ibidem. No original: “*Si l'essentiel de l'art cinématographique tient dans tout ce que la plastique et le montage peuvent ajouter à une réalité donnée, l'art muet est un art complet*”.

²³ Idem, ibidem. No original: “*Le son ne saurait tout au plus que jouer un rôle subordonné et complémentaire: en contrepoint de l'image visuelle*”.

II. Três diretores

A segunda parte do ensaio começa justamente negando essa visão de uma completude na linguagem cinematográfica. Até porque, considerando o cinema como uma arte em evolução, o período mudo e suas conquistas representariam apenas uma etapa da mesma.

Mas existiram, de fato, diretores que questionaram essa visão do cinema baseada na plástica e na montagem? Bazin responde positivamente e cita três diretores como exemplos paradigmáticos: Erich von Stroheim, F.W. Murnau, e Robert Flaherty.

Segundo Bazin, esses diretores constituem o exemplo de que outra abordagem do cinema é possível. E mais ainda, que o estilo de seus filmes foi constituído no período do cinema mudo. Ou seja, havia dentro do próprio período onde se pensava ter-se alcançado uma linguagem final para o cinema diretores que questionavam implicitamente o cinema baseado na plástica e na montagem como estruturas essenciais à linguagem cinematográfica. Principalmente em relação à montagem. Segundo Bazin, “A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo de eliminação inevitável numa realidade abundante demais.”²⁴

Como para Bazin as afirmações devem vir seguidas de exemplos concretos, deve ser possível mostrar, então, como esses três diretores encontraram outros meios para construir seus filmes.

Sobre Flaherty, o principal exemplo é o filme *Nannok* (*Nanook of the North*, 1922). Nesse filme há uma cena em que Flaherty consegue transmitir a duração real da espera entre o caçador e a foca. Resumidamente, o caçador espera abaixado, à certa distância, procurando disfarçar sua presença das focas que estão em terra, mas perto do mar. Ele aguarda até o momento em que parte em direção às focas para atacá-las com uma lança. Essa espera não é sugerida por nenhum recurso de montagem. Ao contrário, os espectadores compartilham dessa tensão, que é a espera pelo momento certo de atacar, assistindo a cena em um único plano que contempla o caçador e as focas num mesmo enquadramento. Segundo Bazin, esse suspense da duração é a própria substância da imagem e, uma vez que o diretor o havia entendido, não retalhou a cena em outros planos, nem sugeriu a espera através da montagem. Ele apenas posicionou a câmera e nos ofereceu a experiência da duração completa, sem cortes. O impacto que essa cena causa no espectador, segundo Bazin, é um efeito fortemente dramático. Mais importante ainda para o

²⁴ Idem, ibidem. No original: “*Le montage ne joue dans leurs films pratiquement aucun rôle, sinon celui, purement négatif, d’élimination inévitable dans une réalité trop abondante*”.

crítico, é que esse efeito tem origem na integralidade do fenômeno representado, ou seja, a duração em tela corresponde à duração do evento na realidade. Diante de um efeito assim tão poderoso e ao mesmo tempo devedor de um recurso estético relativamente simples, Bazin se pergunta: “Será que se pode negar que, por isso mesmo, ele é muito mais emocionante do que uma ‘montagem de atrações’.”²⁵ Em outras palavras, mostrar um acontecimento em um só plano e em sua duração real pode ser mais emocionante do que aludir, sugerir ou reforçar o sentido de uma imagem através da aproximação com um outro plano

A cena de Flaherty é um exemplo, dentro da argumentação baziniana, de como pode se representar no cinema a realidade do tempo.

Em relação à Murnau, Bazin irá ressaltar, sobretudo, a habilidade do diretor em lidar em seus filmes com a realidade do espaço. Isso significa, sinteticamente, que Murnau compõe sua imagem sem deformar nem acrescentar nada à realidade. Segundo Bazin, esse tipo de composição de imagem se esforçaria para revelar a realidade em “suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama.”²⁶ O exemplo desse realismo do espaço em Murnau, Bazin retira de uma cena do filme *Tabu*:

“a entrada no campo da imagem pelo lado esquerdo da tela de uma nau identifica-se absolutamente com o destino, sem que Murnau falseie o rigoroso realismo do filme, com cenário totalmente natural.”²⁷

O terceiro e último diretor a ser analisado nessa segunda parte é também aquele que Bazin considera o maior opositor aos valores clássicos do cinema, ou seja, à plástica e à montagem. Trata-se de Stroheim.

Segundo Bazin, este conseguiria atingir uma revelação do real em seus filmes através de uma forma que consiste em “olhar o mundo bem de perto e insistentemente para que ele acabe revelando sua crueldade e feiura.”²⁸ Essa forma de observar a realidade que redundava em sua revelação não passaria, em Stroheim, pela utilização dos recursos da montagem a não ser, como dito, no que se refere à eliminação de uma realidade “abundante demais”. O que realmente

²⁵ Idem, p. 99. No original: “des structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants qui deviennent constitutifs du drame”.

²⁶ Idem, ibidem. No original: “l’entrée d’un vaisseau dans le champ par la gauche de l’écran s’identifie absolument au destin sans que Murnau triche en rien avec le réalisme rigoureux du film, entièrement en décor naturel”.

²⁷ Idem, ibidem. No original: “regarder le monde d’assez près et avec assez d’insistance pour qu’il finisse par révéler sa cruauté et sa laideur”.

²⁸ Idem, ibidem. No original: “Le montage ne joue dans leurs films pratiquement aucun rôle, sinon celui, purement négatif, d’élimination inévitable dans une réalité trop abondante”.

importa, ou seja, o sentido dos acontecimentos, surge através da observação em plano geral. Por isso, Bazin diz que é possível imaginar um filme de Stroheim composto de um só plano.

Depois dessas considerações sobre os três diretores, Bazin começa o parágrafo que vai finalizar essa segunda parte. Ele o inicia dizendo que existem outros exemplos de diretores que também negaram o princípio do expressionismo da imagem e da montagem em seus filmes. É importante dizer, a propósito, que quando Bazin fala em negar a plástica da imagem ou a montagem isso não significa dizer que tais elementos estariam totalmente ausentes desses filmes, mas antes que eles não desempenham neles papel fundamental – como dissemos há pouco, eles não fornecer a eles o sentido dos acontecimentos. Segundo Bazin, até em Griffith poderiam ser encontrados exemplos de tipo de negação. A análise dos três principais diretores tinha a função, no entanto, de mostrar de forma precisa como é feita tal negação e quais são ali os princípios que se opõem à estrutura de linguagem clássica do cinema.

Para Bazin, é fundamental que esses primeiros exemplos sejam tirados do cinema mudo. Isso por duas razões: primeiro porque ele analisa o evento da banda sonora em conexão com esse tipo de decupagem e, segundo, porque ele pretende traçar um paralelo entre o estilo desses três diretores e o de outra trinca: Jean Renoir, Orson Welles e os neorrealistas italianos.

A primeira dessas razões se explica pelo fato de que a inovação da banda sonora só faz sentido como um divisor de águas na linguagem cinematográfica se tem-se em vista um certo tipo de decupagem. Se essa decupagem tiver como princípio o que Bazin chama de “expressionismo da montagem e da imagem”, a banda sonora não acrescenta tanta diferença. Porém, o cinema, entendido por outros princípios de linguagem, leva em consideração a banda sonora como essencial. Tais princípios são justamente aqueles que negam o princípio da montagem, ou seja, aqueles que estão em conexão com a possibilidade “de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade.”²⁹ Para uma linguagem cinematográfica ligada à *revelação* da realidade, portanto, o evento sonoro constituiu uma continuidade, pois insere no cinema mais um aspecto do real: o som.

Por outro lado, para a linguagem que busca *acrescentar* elementos de fora à realidade o advento do som pode ser visto como ruptura. A importância dessa segunda parte do ensaio se liga à constatação de que já existira uma divisão no cinema dentro do período mudo.

²⁹ Idem, *ibidem*. No original: “d’un langage dont l’unité sémantique et syntaxique n’est en aucune façon le plan ; dans lequel l’image compte d’abord non pour ce qu’elle ajoute à la réalité mais pour ce qu’elle en révèle”

À diferença de uma análise que divide a história do cinema apenas a partir da transição do mudo para o falado, Bazin argumenta que a divisão no sentido de diferentes tipos de decupagem já existia no período mudo, e que o evento sonoro se adequa bem a um tipo de linguagem já existente e não a outro tipo. À linguagem ligada à revelação da realidade, o som acrescentaria mais um elemento real.

Para Bazin, existiram inclusive filmes mudos que já eram virtualmente filmes falados, como *Ouro e maldição* (*Greed*, 1924), de Eric von Stroheim, e *O martírio de Joana d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), de Dreyer.

III. Uma arte “clássica”

A terceira parte do ensaio cumpre a função de introduzir aquilo que será tratado mais detalhadamente na quarta parte: a evolução da decupagem a partir do cinema falado. Tendo discutido de maneira mais central a passagem do cinema mudo para o falado, Bazin volta sua atenção nessa terceira parte para a década de 1930 e 1940.

Segundo Bazin, a década de 30 mostraria um cinema que alcançou um equilíbrio e uma forma de expressão consolidada. Os eventos analisados pelo crítico para descrever esse movimento de equilíbrio na década de 30 são o cinema norte-americano e o francês.

Em relação à produção norte-americana, Bazin mostra que alguns gêneros hollywoodianos tiveram um desenvolvimento expressivo e chegaram nesse período a um tipo de superioridade. Esses gêneros seriam a comédia americana, o burlesco, o filme de dança e o *music-hall*, o filme policial e de gângsteres, o drama psicológico e de costumes, o filme fantástico e de terror e o western.

Em relação ao cinema francês do período de 30, Bazin o classifica como “o segundo cinema do mundo”³⁰, atrás apenas do cinema americano. Na França, o gênero que melhor teria se desenvolvido nesse período foi o que Bazin chama (“grosseiramente”) realismo *noir* ou realismo poético, cujos diretores mais influentes seriam Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier.

Para Bazin, os cinemas soviético, inglês, alemão e italiano também poderiam ser analisados desse ponto de vista, mas sua produção nesse período não teria tido o impacto do cinema americano e francês, sendo mais significativos para estes os anos 40 do que os anos 30.

³⁰ Idem, p. 100. No original: “*Le second cinéma au monde*”.

De acordo com a análise baziniana desses anos, como dito, as produções americanas e francesas bastariam “para definir claramente o cinema falado anterior à guerra como uma arte que visivelmente alcançou o equilíbrio e a maturidade.”³¹

Mas o que significa efetivamente, para o crítico, alcançar o equilíbrio e a maturidade? Significa que os cinemas americano e francês adquiriram certas propriedades “quanto ao fundo” e “quanto à forma”³².

As propriedades relacionadas por Bazin “ao fundo”, dizem respeito à elaboração de gêneros e das regras de representação que pudessem: “agradar a um amplo público internacional e interessar também uma elite culta, contanto que ela não fosse a priori hostil ao cinema.”³³

Já em relação à forma, o equilíbrio e à maturidade se relacionariam, sobretudo, com propriedades da fotografia e da decupagem, em outras palavras, com a existência de uma relação harmônica e bem adaptada entre os temas tratados pelos filmes e o estilo de fotografia e de decupagem adotado por eles.

Como exemplos concretos desse equilíbrio entre fundo e forma, Bazin cita os filmes *Jezebel*, de William Wyler (1938), *No tempo das diligências*, de John Ford (*Stagecoach*, 1939) e *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné (*Le jour se lève*, 1939).

Deve-se notar, no caso, que o ponto importante para Bazin é estabelecer com essas considerações de forma e fundo, a partir de exemplos concretos, que a década de 30 foi capaz de incorporar o som à imagem e fazer usos criativos dessa conciliação.

Através da incorporação de gêneros que algumas vezes vinham de outras artes – como a literatura, por exemplo – o cinema teria alcançado, segundo Bazin, uma indiscutível eficiência estética. Muito disso podia ser verificado, segundo ele, pela resposta do público, que se satisfazia com tal configuração.

Assim, no final da década de 30 o cinema teria adquirido “em suma, todas as características da plenitude de uma arte ‘clássica’.”³⁴

Depois de constatado tal equilíbrio, Bazin passa a abordar o cinema dos anos 40, o cinema do pós-guerra. Sua tese é que houve nesse período, não só uma mudança de temas, mas também de estilos. E essa mudança, nos parece, é o principal foco do ensaio “A evolução da

³¹ Idem, p. 101. No original: “suffisent [...] à définir clairement le cinéma parlant d’avant-guerre comme un art visiblement parvenu à l’équilibre et à la maturité”.

³² Idem, Ibidem. No original: “Quant au fond d’abord [...] Quant à la forme ensuite”.

³³ Idem, Ibidem. No original: “de plaire au plus large public international et d’intéresser aussi bien une élite cultivée pourvu qu’elle ne fût pas hostile a priori au cinéma.”

³⁴ Idem, p. 102. No original: “Bref, tous les caractères de la plénitude d’un art ‘classique’.”

linguagem cinematográfica” – como se as análises dos cinemas de 1920 e 1930 preparassem o terreno para a virada estilística do pós-guerra.

Essa mudança, porém, só será tratada na parte quatro. Na terceira parte, Bazin apenas pontua que uma abordagem da passagem dos anos 30 aos anos 40 deve levar em conta, não apenas os novos temas, mas também os estilos e a forma.

Com isso, Bazin não pretende defender a tese de “arte pela arte”, mas ressaltar que para entender os novos temas novos é importante saber como os cineastas tratam os mesmos em termos de estilo. Nas palavras de Bazin: “Mas, a tema novo, forma nova! E uma maneira de compreender melhor o que um filme está querendo nos dizer consiste em saber como ele o diz.”³⁵

Assim, se o neorrealismo italiano se diferencia por explorar uma matéria nova, ele também acaba renovando os recursos de linguagem para tratar dessas matérias. Se consiste primeiramente em um humanismo, traz também com isso um estilo de *mise-en-scène*. Bazin se pergunta, a propósito: “E esse estilo não se definiria essencialmente por sua anulação diante da realidade?”³⁶

Finalizando essa terceira parte, Bazin analisa as inovações técnicas que estão na base do cinema realizado nessas duas décadas. Em relação aos anos 30, considera o som e a película pancromática como modificações que acrescentaram características relevantes aos quadros estéticos da época. Já as mudanças nos equipamentos de estúdio teriam decerto avançado, mas sem maiores ganhos para as possibilidades estilísticas. Na década de 40, um aumento na sensibilidade da película teria possibilitado uma maior definição nas tomadas em planos de fundo. Segundo Bazin, isso significou a possibilidade de retirar as imagens desfocados do plano de fundo. Mas, como é característico do crítico, também essas mudanças técnicas são analisadas em termos de ganhos estilísticos. Assim, Bazin mostra que antes desse aumento da sensibilidade da película, possibilitando melhores planos de fundo, já existiam diretores que moldavam seus estilos através da profundidade de campo.

É o caso de Jean Renoir, como diz Bazin:

³⁵ Idem, Ibidem. No original: “*Mais à sujet nouveau, forme nouvelle ! Et c’est encore une façon de mieux comprendre ce que le film cherche à nous dire que de savoir comment il de dit.*”

³⁶ Idem, Ibidem. No original: “*Et ce style lui-même ne se- définit-il pas essentiellement par un effacement devant la réalité?*”

“Mas poderíamos, certamente, encontrar exemplos anteriores do emprego da profundidade de campo (em Renoir, por exemplo); ela sempre foi possível em externas a até mesmo em estúdio, mediante algumas proezas. Bastava querer.”³⁷

O objetivo de Bazin nessas considerações sobre os progressos técnicos é, de fato, discutir que mudanças significativas estes poderiam trazer para o estilo. A conclusão do crítico é que na passagem da década de 20 para a década de 30 existiram três mudanças técnicas que completaram o arsenal que faltava ao cinema: o emprego da pancromática, os recursos do microfone e a generalização dos guindastes nos estúdios. Com isso, conclui Bazin “podemos considerar adquiridas as condições técnicas necessárias e suficientes para a arte cinematográfica a partir dos anos 1930”³⁸ – a sétima arte se encontrava aparelhada, a partir de então, para criar e desenvolver seus filmes.

Ao constatar tal fato, Bazin pode dirigir a análise sobre a linguagem cinematográfica para o rumo que pensa ser mais interessante. E ele o faz, não só avaliando as possibilidades geradas pelo desenvolvimento técnico, mas também analisando questões de estética e estilo diferentes.

Isso fica bem claro quando ele escreve:

“Já que os determinismos técnicos estavam praticamente eliminados, é preciso procurar noutra parte os sinais e os princípios da evolução da linguagem: no questionamento dos temas e, por conseguinte, dos estilos necessários à sua expressão.”³⁹

Bazin encerra essa parte fazendo uma comparação entre esse equilíbrio conquistado pelo cinema na década de 30 e o equilíbrio de um rio. O sentido da comparação é mostrar que uma vez atingido um “perfil de equilíbrio”, o movimento segue sem esforço até que algum elemento, como um movimento geológico, provoque uma mudança de curso e uma nova reorientação. Como comenta a propósito Tom Conley: “[A] Evolução é pontuada pela revolução, tal como um rio por um grande evento geológico”⁴⁰

³⁷ Idem, p. 103. No original: “Mais on trouverait bien des exemples antérieurs d’emploi de la profondeur de champ (chez Jean Renoir par exemple); celle-ci a toujours été possible en extérieur et même en studio au prix de quelques prouesses. Il suffisait de le vouloir.”

³⁸ Idem, Ibidem. No original: “on peut tenir pour acquises les conditions techniques nécessaires et suffisantes à l’art cinématographique depuis 1930.”

³⁹ Idem, Ibidem. No original: “Puisque les déterminismes techniques étaient pratiquement éliminés, il faut donc chercher ailleurs les signes et les principes de l’évolution du langage : dans la remise en cause des sujets et par voie de conséquence des styles nécessaires à leur expression.”

⁴⁰ COLEY, T. “Evolution and Event in *Qu’est-ce que le cinema?*” Op. cit., p. 34. No original: “Evolution is punctuated by revolution, much as a river by a great geological event.”

IV. Decupagem e cinema falado

A quarta parte de “A evolução da linguagem cinematográfica” também pode ser considerada sua parte principal. É nessa parte que Bazin faz considerações mais sutis e detalhadas sobre o desenvolvimento da linguagem no cinema falado, suas formas de expressão e seus temas.

É interessante notar que, ao invés de marcar o início dessa quarta parte com um símbolo gráfico – nas edições francesas, três asteriscos formando um triângulo – como faz nas outras partes, Bazin escolhe dar a ela um título: “Evolução da decupagem cinematográfica a partir do cinema falado”.

Vimos que a terceira parte funcionou como uma introdução à esse momento, no qual Bazin entra de fato nas considerações específicas sobre decupagem. Pode-se pensar que na parte anterior, a decupagem não foi objeto de análises mais detidas justamente pela necessidade de um momento específico que concentrasse a argumentação baziniana no tópico da decupagem.

O método escolhido por Bazin para desenvolver as características da decupagem na década de 30 é compara-la com as da década de anterior, do cinema mudo. Que diferenças são apontadas entre o tipo de decupagem predominante no cinema mudo e o do cinema falado nos anos 30? Bazin argumenta que os recursos utilizados na década de 20 estavam muito ligados à plástica da imagem e à montagem. Os filmes que utilizavam tais recursos como algo fundamental para sua linguagem foram denominados por Bazin de filmes “expressionistas” e “simbolistas”.

Já na década de 30, a técnica narrativa que sucedeu esses estilos é denominada como “analítica” e “dramática”. Para exemplificar essa nova técnica, Bazin mostra como seria, em meados da década de 30, a decupagem de uma cena de um homem faminto frente a uma mesa posta, tal como o mostrado no experimento de Kulechov. Segundo Bazin, ela se estruturaria da seguinte maneira:

- “1) plano geral enquadrando a um só tempo o ator e a mesa
- 2) *travelling* para a frente terminando com um *close* do rosto, que exprime uma
mescla de maravilhamento e desejo
- 3) série de *closes* de víveres
- 4) retorno ao personagem enquadrado de pé, que avança lentamente em direção
da câmera
- 5) ligeiro *travelling* para trás a fim de permitir um plano americano do ator
apanhando uma asa de frango.”⁴¹

⁴¹ BAZIN, André. *O que é o cinema?* op. cit. p 104. No original: “1) *plan général cadrant à la fois l'acteur et la table*; 2) *travelling avant finissant sur un gros plan du visage qui exprime un mélange d'émerveillement et de désir*; 3) *série de gros plans de*

Essa exemplificação da decupagem analítico-dramática tem algumas características particulares. Primeiro: ela mantém a verossimilhança do espaço, independente dos movimentos de câmera. Segundo: os efeitos que dela decorrem têm intenção psicológica ou dramática. Para Bazin, é importante notar que esse tipo de decupagem mantém o sentido da cena. As modificações de planos não acrescentam nada ao acontecimento. Segundo Bazin, essas técnicas de decupagem “apresentam apenas a realidade de maneira mais eficaz.”⁴²

Mas qual é a diferença entre esse tipo de decupagem e a dos filmes mudos, que tinham a montagem como algo essencial? Para Bazin, a diferença se encontraria numa interpretação dada aos fatos e na indicação de um sentido para os acontecimentos. Se é certo que a decupagem analítico-dramática também possui uma margem de interpretação dos fatos, trataria-se de uma margem reduzida. Já a decupagem dos filmes “expressionistas” e “simbolistas” tenderia a empregar recursos que alterariam o sentido que o acontecimento objetivo possuía.

Como exemplos dessa decupagem “simbolista”, Bazin recorre a um filme de Pudóvkin e a um filme de Fritz Lang. Em *O fim de São Petersburgo*, de Vsévolod Pudovkin e Mikhail Doller (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927), há uma montagem de leões de pedra que, através de justaposições, “dão a impressão de um único animal que se ergue (como o povo).”⁴³ No caso de Fritz Lang, o filme em questão é *Fúria* (*Fury*, 1936). Trata-se de um filme de meados dos anos 30, mas no qual há uma cena em que “Fritz Lang introduz depois de uma sucessão de planos de mulheres tagarelando, a imagem de galinhas cacarejando num pátio.”⁴⁴ – ou seja, um resquício da montagem simbolista.

Em contraponto a esses tipos de decupagem, Bazin mostra que a decupagem em Carné e na comédia americana é fundamentalmente distinta. Trata-se de uma decupagem analítico-dramática que não foge da realidade analisada. Em relação ao enquadramento, por exemplo, a preferência da decupagem analítica é manter-se acima dos joelhos das personagens, dado que assim o espectador tem um ponto de vista mais confortável visualmente e sem interrupções bruscas como o *close*.

Mas se a década de 30 convencionou esse tipo de decupagem analítica, poderíamos nos perguntar se não poderiam ser encontrados traços dela em momentos anteriores. Bazin responde que sim. Segundo ele, um exemplo disso é o filme *Lário partido* (*Broken Blossoms*, 1919), de

victuailles; 4) retour au personnage cadré en pied, qui avance lentement vers la caméra; 5) léger travelling arrière pour permettre un plan américain de l'acteur saisissant une aile de volaille”.

⁴² Idem, Ibidem. No original: “Ils présentent seulement la réalité d’une manière plus efficace.”

⁴³ Idem, Ibidem. . No original: “donnent l’impression du même animal qui se dresse (comme le peuple).”

⁴⁴ Idem, Ibidem. No original: “Fritz Lang introduit encore en 1935, après une suite de plans de femmes cancanant, l’image de poules caquetant dans une basse-cour.”

Griffith. Nesse filme, a função da decupagem estaria ligada a uma maneira de ver melhor os acontecimentos.

Em filmes como *Intolerância* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), porém, Griffith já utiliza a montagem numa concepção sintética. Para Bazin, fica cada vez mais complicado para o expressionismo da imagem e da montagem simbólica obter espaço em um filme falado. Isso acontece por causa de um ganho de realismo que o som teria acrescentado à imagem e compreende-se, segundo Bazin, que “a imagem sonora, muito menos maleável que a imagem visual, tenha levado a montagem para um realismo, eliminando, cada vez mais, tanto o expressionismo plástico quanto as relações simbólicas entre as imagens.”⁴⁵

Mas uma vez que a decupagem analítica se estabeleceu como forma corrente nos filmes de 1930, e dado que ela se adequou com sucesso aos temas e gêneros da época, surge a pergunta: teria então a linguagem cinematográfica encontrado seu ponto final?

A resposta de Bazin é negativa. Isso porque, para o crítico, a linguagem cinematográfica é um processo em evolução. E evolução em direção a um realismo. Logo, se existia uma linguagem estabelecida na década de 20, baseada no expressionismo e na montagem, esta teria evoluído para uma decupagem analítica, na qual haveria um ganho de realismo.

Prosseguindo nessa evolução, a linguagem cinematográfica daria outro passo em direção ao realismo. Para Bazin, esse é um passo fundamental, uma vez que ele se liga de forma estreita às opções de estilo.

Como dissemos acima, as condições técnicas tinham atingido um nível tal que ofereciam diferentes possibilidades de se construir a imagem. Na passagem da década de 30 para a década de 40, a evolução da linguagem poderia ser apresentada a partir dos filmes de alguns diretores.

Para Bazin, um dos mais importantes nessa virada é Orson Welles. E é sabido o quanto *Cidadão Kane* teve um impacto forte em toda uma geração, da qual fez parte Bazin.

Em termos de decupagem, Bazin mostra as diferenças da linguagem de Welles em relação à decupagem analítica da década de 30:

“Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas.”⁴⁶

⁴⁵ Idem, p. 105. “*l'image sonore , beaucoup moins malléable que l'image visuelle, ait ramené le montage vers le réalisme, éliminant de plus en plus, aussi bien l'expressionnisme plastique que les rapports symboliques entre les images.*”

⁴⁶ Idem, Ibidem. No original: “*Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes.*”

Mas a que valores Bazin se refere quando elogia o estilo de Orson Welles e a profundidade de campo? Ao que nos parece, estes se ligam, uma vez mais, a um ganho de realismo, e correspondem mais precisamente à continuidade do espaço e à continuidade de duração. Isso quer dizer que a decupagem analítica não acompanha a decupagem em profundidade de campo no tocante à continuidade espacial e temporal. Isso porque a decupagem analítica, mesmo superando a montagem simbólica, ainda analisa a lógica dramática através da montagem. Para Bazin, tal recurso não deixa de ser uma quebra na continuidade espaço-temporal do filme fazendo, assim, com que ele se distancie da realidade em termos de percepção. Bazin vê Welles como um marco nessa evolução da linguagem cinematográfica. Para ele, no entanto, esse momento de evolução que culmina com *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) já vinha dando sinais anteriormente.

Um dos exemplos disso é o estilo cinematográfico de Jean Renoir. No final da década de trinta, o diretor francês vinha fazendo seus filmes com muito uso da profundidade de campo. Filmes como *A grande ilusão* (*La Grande Illusion*, 1937), entre outros, comprovam esse fato.

Mas se a utilização da profundidade representa uma evolução em relação à decupagem analítica, essa evolução teria apenas o sentido de aumentar a aproximação espaço-temporal em relação à percepção real? E em relação aos efeitos dramáticos? E em relação ao sentido do filme?

De fato, para Bazin, a profundidade de campo não fornece apenas um ganho no nível da percepção, mas também no nível do sentido. No caso de Welles, por exemplo, “sua recusa em cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma ação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia produzir.”⁴⁷ Ou seja, a profundidade de campo e o plano sequência teriam também intenções dramáticas e de significado. Não são modalidades passivas de estilo, não representam uma mero opção de registro ou enquadramento.

E no nível de significação, que diferença haveria entre esse tipo de decupagem e as outras? Ora, para Bazin, a significação de um objeto em relação aos personagens num filme em decupagem analítica seria dada pela montagem através de uma série de planos sucessivos. Já em um filme como *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941), de Lilian Hellman e William Wyler, o diretor, por utilizar a profundidade de campo, deve saber “organizar um tabuleiro de xadrez dramático, do qual nenhum detalhe é excluído.”⁴⁸ A significação de um filme que utiliza a profundidade de

⁴⁷ Idem, p. 108. No original: “le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique.”

⁴⁸ Idem, p. 107. No original: “organiser un échiquier dramatique dont aucun détail n'est exclu.”

campo e o plano sequência de forma fundamental está muito ligada com essa organização, pois “a colocação de um objeto em relação aos personagens é tal que o espectador não pode escapar à sua significação.”⁴⁹

Devemos ressaltar, no entanto, que para Bazin a organização da narrativa em profundidade de campo também pode incorporar elementos da montagem. A questão é como esses elementos são incorporados. Orson Welles faz uso da montagem em certas passagens de *Cidadão Kane*. Porém, como o sentido do filme, a continuidade espaço-tempo, a ambiguidade de Kane está fortemente relacionada com a *mise-en-scène* em profundidade, os elementos da montagem representam mais ganhos ao filme. O ponto para Bazin é argumentar que a profundidade de campo traz elementos novos e positivos em termos de linguagem. Se essa linguagem havia sido fundamentalmente construída através da montagem, agora novos diretores estavam provando que existia outro modo de construí-la.

Bazin vai na direção de explorar o porquê dessa nova forma de linguagem ser revolucionária e seus aspectos mais caros. Até porque os valores do cinema baseado na montagem já haviam sido explorados durante muito tempo na história da sétima arte. Para o crítico, era chegado o momento de mostrar quais valores haviam sido ofuscados pela escolha de um cinema baseado na montagem. Devemos, por isso, ficar atentos a uma diferença fundamental para Bazin, que ele sintetiza assim: “Com efeito, não é indiferente (pelo menos numa obra que consegue ter estilo), que um acontecimento seja analisado por fragmentos ou representado em sua unidade física.”⁵⁰

De fato, essa é uma característica central. Para Bazin, ela realmente representa uma etapa decisiva no progresso da evolução da linguagem cinematográfica – um progresso dialético. Mas será que esse progresso estaria somente no nível da forma? Será que Bazin vê nesse progresso um ganho relativo apenas a uma maneira “mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento”⁵¹?

De forma alguma. O crítico francês estava profundamente interessado nas consequências psicológicas e também metafísicas relativas a essa nova linguagem. As psicológicas, Bazin resume basicamente em duas. Primeira: na profundidade de campo, o espectador mantém uma relação com a imagem mais próxima daquela que ele mantém com a realidade. Para Bazin, isso faz com

⁴⁹ Idem, Ibidem. No original: “La mise en place d’un objet par rapport aux personnages est telle que le spectateur ne peut pas échapper à sa signification.”

⁵⁰ Idem, Ibidem. No original: “Il n’est point indifférent en effet (du moins dans une œuvre qui atteint au style) qu’un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son unité physique.”

⁵¹ Idem, Ibidem. No original: “une façon plus économique, plus simple et plus subtile à la fois de mettre l’événement en valeur”.

que a imagem seja mais realista. Segunda: num filme em profundidade de campo, o espectador tem que participar ativamente do espetáculo. Participar ativamente do espetáculo para Bazin significa: “de sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter sentido.”⁵² Em outras palavras: um filme em montagem analítica guia o espectador através da sucessão de planos em direção ao sentido. Basta acompanhar esse percurso. Já um filme em profundidade de campo insere elementos no enquadramento que podem ou não contribuir para o sentido do acontecimento, dependendo da atenção do espectador.

A decorrência metafísica dessas duas características psicológicas é a que se recoloca a ambiguidade da realidade na representação cinematográfica. A ambiguidade é um traço característico da vida e do mundo que deve, segundo Bazin, ter lugar no cinema. Assim, a linguagem clássica baseada na montagem acabava eliminando ou reduzindo a possibilidade de ambiguidade dos filmes e, assim, sendo menos realistas. E para Bazin essa redução da ambiguidade ou, em outros termos, essa unidade de sentido do acontecimento representado, tinha como uma das causas a forma da imagem.

Isso fica evidente, segundo Bazin, na experiência de Kulechov:

“É o que a experiência Kulechov demonstra por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambiguidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas.”⁵³

O diretor e o filme que para Bazin mais representam o início dessa virada da linguagem rumo à apresentação da ambiguidade são Orson Welles e *Cidadão Kane* (1941).

Como já dissemos, para Bazin algo fundamental é analisar como o sentido do filme está apresentado nos contornos da imagem; como o sentido ganha forma em imagem, através de que recursos, e questionando se tais recursos realmente desempenham bem sua função em relação à significação do filme. Assim, o crítico analisa “*Cidadão Kane*” e demonstra a profunda harmonia entre estilo da imagem e significado. Segundo Bazin,

“*Cidadão Kane* só pode ser concebido em profundidade de campo. A incerteza em que permanecemos da chave espiritual ou da interpretação está, a princípio, inscrita nos próprios contornos da imagem.”⁵⁴

⁵² Idem, p. 108. No original: “De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l’image ait un sens”.

⁵³ Idem, Ibidem. No original: “L’expérience de Koulechov le démontre justement par l’absurde en donnant chaque fois un sens précis au visage dont l’ambiguïté autorise ces trois interprétations successivement exclusives.”

⁵⁴ Idem, Ibidem. No original: “*Citizen Kane* ne se conçoit qu’en profondeur de champ. L’incertitude où l’on demeure de la clef spirituelle ou de l’interprétation est d’abord inscrite dans le dessin même de l’image.”

Em sua análise, Bazin chama atenção para outro fato interessante nesse filme: como Welles incorpora alguns recursos da montagem clássica e como os mesmos se incorporam aos outros elementos do filme. Basicamente, o importante para Bazin é que os usos desse tipo de montagem não busquem enganar o espectador. Por enganar, Bazin entende fazer com que a modalidade abstrata de uma montagem acelerada, por exemplo, se sobressaia sobre o realismo temporal geral do filme. Ou seja, é possível uma incorporação da montagem abstrata em *Cidadão Kane*, pois ao lado de imagens contínuas e realistas espaço-temporalmente, fica claro que o encadeamento de superposições “se torna outra modalidade, explicitamente abstrata, do relato.”⁵⁵ Isso é crucial, porque não compromete as características realistas de espaço e tempo tão prezadas por Bazin, além de não enganar o espectador.

Se Bazin encontra em Welles e *Cidadão Kane* exemplos paradigmáticos na evolução da linguagem clássica para a linguagem moderna isso não significa, porém, que eles sejam os únicos.

O neorealismo italiano também constitui núcleo fundamental para suas análises. Esse fato nos fornece uma característica importante sobre o pensamento de Bazin: não existe um só tipo de realismo e a linguagem é multifacetada, mesmo baseada em princípios semelhantes. Ou seja, houve uma revolução na linguagem e ela tomou diversas formas. Na visão Bazin, a análise do neorealismo italiano comprova isso.

Mas o que teria de diferente essa nova forma de realismo cinematográfico em relação às formas clássicas de realismo?

Na síntese de Bazin, “despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem.”⁵⁶ Sabe-se pelo que foi dito até aqui que essas duas categorias representam bastante para a argumentação de Bazin: o expressionismo e os efeitos da montagem. Nota-se, mais uma vez, a intenção de Bazin em desnaturalizar a visão de que a linguagem cinematográfica depende desses recursos para existir. Assim, filmes como *Paísà, Alemanha ano zero*, *Ladrões de bicicletas* e *A terra treme* representariam pontos de inflexão entre a linguagem convencional e a linguagem moderna.

Segundo Bazin, esses filmes e seus diretores compartilhariam de princípios de linguagem semelhantes aos de Orson Welles, mesmo que assumissem formas particulares na execução. Esses princípios seriam: a busca por apresentar a totalidade do acontecimento, primar pela verdadeira continuidade da realidade e fornecer o sentido da ambiguidade do real.

⁵⁵ Idem, p 109. No original: “il est une autre modalité, explicitement abstraite, du récit.”

⁵⁶ Idem, p 110. No original: “le dépouillement de tout expressionnisme et, en particulier, par la totale absence des effets dus au montage.”

Tendo esses princípios como norte, os neorrealistas, cada um em seu estilo, também revolucionaram a linguagem cinematográfica. A profundidade de campo e o plano sequência são técnicas que fazem parte também do arsenal representativo da escola italiana, mostrando a busca pela continuidade. Segundo Conley:

*“In their style the Italians are ‘slow’ and less likely to make manifest great cinematic upheaval because they appeal to the shapes and forms of ‘primitive’(or ‘larval’) cinema as it had been prior to many of its technological metamorphoses.”*⁵⁷

Bazin cita a ambição de Cesare Zavattini que exemplifica bem essa busca: “O sonho de Cesare Zavattini é filmar noventa minutos da vida de um homem a quem nada acontece.”⁵⁸

E em relação a busca pela expressão da ambiguidade, Bazin compara a diferença entre os objetivos de Kulechov e de Rossellini em relação à expressão do rosto de um personagem: “A preocupação de Rossellini diante do rosto da criança de Alemanha, ano zero, é oposta à de Kulechov diante do close de Mozjukhin. Trata-se de conservar seu mistério.”⁵⁹

Dessa forma, e mesmo Bazin citando outros diretores que foram importantes nessa revolução da linguagem, é possível observar que Orson Welles e os neorrealistas tiveram papel fundamental na demonstração de Bazin sobre a passagem do cinema clássico para o cinema moderno.

Para finalizar o ensaio, Bazin escolhe fazer uma síntese da evolução da linguagem desde 1940. Lembremos que o foco de Bazin é sua virada dos anos 30 para os anos 40, mas que esse processo passa pela análise do cinema das décadas de 20 e 30. Isso porque o argumento de Bazin mostra a ligação entre alguns estilos de decupagem do cinema mudo e o estilo dos diretores revolucionários da década de 40. Segundo Conley:

*“Certain styles of 1920-1930, recovered in 1940-1950, become a foil to the efflorescence of sound cinema in the decade 1930-1940. When displaced into a later period, the manner and style among chosen directors of the late silent era foment a revolution, indeed a mutation that confirms the continuum of an evolution.”*⁶⁰

⁵⁷ COLEY, Op. cit. p. 34.

⁵⁸ BAZIN, André. *O que é o cinema?* p 110. No original: “Zavattini ne rêve que de filmer 90 minutes de la vie d’un homme à qui il n’arrive rien.”

⁵⁹ Idem, Ibidem. No original: “Le souci de Rossellini devant le visage de l’enfant d’Allemagne année zéro est justement inverse de celui de Kulechov devant le gros plan de Mosjoukine. Il s’agit de lui conserver son mystère.”

⁶⁰ COLEY, Op. cit. p. 34.

Os representantes do primeiro grupo são Erich von Stroheim, F.W. Murnau, Robert Flaherty e Carl Dreyer. Esses diretores na década de 20 já construíam um estilo que devia muito pouco ao expressionismo e à montagem. São diretores cujos filmes prezam pela continuidade espaço-temporal. Para esses estilos, a passagem do cinema mudo para o cinema falado não representou o fim de uma “Era”. Esse fim só era justificado para aqueles filmes mudos cuja base era a montagem e o expressionismo. Os filmes de Stroheim, Murnau, Flaherty e Dreyer já eram decupados de uma forma em que o som só podia incorporar pontos positivos. Eram filmes que buscavam abarcar a realidade de forma integral e os acontecimentos em sua totalidade.

Bazin estabelece, então, a conexão: Orson Welles e os neorrealistas compartilham de formas diferentes dos mesmos predecessores. Ou seja, pode ser feita uma ponte entre alguns diretores de 1920 e de 1940. Mas onde a década de 30 entra nessa análise? Será que ela deve simplesmente ser desconsiderada?

De forma alguma, pensa Bazin. Essa década de fato não fez a ligação em termos de estilo com diretores como Murnau e Stroheim. Porém, nela a decupagem já diverge consideravelmente daquela predominante na década precedente, daí a denominação “decupagem analítica”. E para o crítico, essa decupagem representa já uma evolução, na medida em que diminui o uso da montagem clássica e do expressionismo.

Isso é certamente um ganho porque, como insistimos, Bazin aborda o cinema como um meio cuja vocação é o realismo. E a evolução da linguagem cinematográfica caminha em direção à esse realismo. Assim, a passagem do estilo expressionista-montagem de 20 para a decupagem analítico-dramática de 30 representa um progresso realista. E a passagem da decupagem analítica para a decupagem em plano sequência-profundidade de campo dos anos 40 representa um ponto fundamental dessa busca realista do cinema.

Vê-se que Bazin sempre apresenta diretores que foram pontos fora da curva e que já buscavam um estilo realista: nos anos 20, Murnau, Stroheim, Flaherty e Dreyer; em 30, Renoir, sobretudo. E esses, não à toa, são os pontos de conexão com o cinema de Welles, Rossellini, De Sica, Visconti. Isso fica claro quando Bazin comenta que:

“Sem dúvida, foi sobretudo com a tendência Stroheim-Murnau, quase totalmente eclipsada de 1930 a 1940, que o cinema reatou mais ou menos conscientemente durante os últimos dez anos. Mas ele não se limita a prolongá-la, busca também ali o segredo de uma regeneração realista da narrativa; esta se torna novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do evento

ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente um tempo intelectual e abstrato.”⁶¹

Esse ganho em termos de realismo, como colocado anteriormente, não significa um fim da utilização das técnicas de montagem. Ao contrário, pois segundo Bazin, é dentro de um filme com bases realistas que a montagem pode incorporar suas qualidades sem precisar enganar o espectador. O estilo de Hitchcock seria um exemplo disso. Suas superposições e seus *closes* ganham em sentido e efeito porque estão inseridos numa camada realista maior.

Para encerrar o ensaio Bazin faz uma comparação muito rica entre cinema, realidade e literatura: “no tempo do cinema mudo, a montagem evocava o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem descrevia; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente em cinema.”⁶² Muito dessa comparação sintetiza o que Bazin entende por evolução da linguagem cinematográfica.

Segundo ela, diretores como Welles e Rossellini seriam grandes romancistas cinematográficos e através de uma estrutura linguística baseada em princípios realistas teriam “muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade.”⁶³ Sobre essa comparação feita por Bazin, comenta Conley:

*“Writing is precisely where Bazin, in his appreciation of the evolution of cinema, is at once the stratigrapher and graphic strategist, a coequal of the filmmakers. It is hoped that reading Bazin as a ‘stratigrapher’ in his usage of evolution will further open-ouvrir – his work and engage the events it creates through its appreciation of cinema.”*⁶⁴

E com isso, encerramos a análise “A evolução da linguagem cinematográfica”.

⁶¹BAZIN, André. *O que é o cinema?*, p. 111. No original: “C’est sans doute surtout avec la tendance Stroheim-Murnau, presque totalement éclipse de 1930 à 1940, que le cinéma renoue plus ou moins consciemment depuis dix ans. Mais il ne se borne pas à la prolonger, il y puise le secret d’une régénérescence réaliste du récit : celui-ci redevient capable d’intégrer le temps réel des choses, la durée de l’événement auquel le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait.”

⁶² Idem, p. 112 No original: “au temps du muet, le montage évoquait ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage décrivait, aujourd’hui enfin, on peut dire que le metteur en scène écrit directement en cinéma.”

⁶³ Idem, ibidem. No original: “dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité.”

⁶⁴ COLEY, Op. cit. p. 40.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Bazin

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf (Vol. I: Ontologie et langage, 1958; Vol. II: Le cinema et les autres arts, 1959; Vol. III: Cinéma et sociologie, 1961; Vol. IV: Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme, 1962).

_____. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975.

_____. *Le cinema de l'occupation et de la résistance.* Paris: Flammarion, 1975.

_____. *O que é o cinema ?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

_____. *Ensaaios.* Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Jean Renoir.* Paris: Éditions Champs Libre, 1971.

_____. *Orson Welles.* tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. [original, Paris: Éditions du Cerf, 1972].

_____. *Cinema da crueldade.* São Paulo: Martins, 1989. [original, François TRUFFAUT (org.). Paris: Flammarion, 1975].

_____. *What is cinema?* Volume I. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

_____. *What is cinema?* Volume II. Trad. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.

_____. “Le langage de notre temps” in Jacques CHEVALLIER (org.). *Regards neufs sur le cinema.* Paris: Editions du Seuil, 1953.

BAZIN, André ; ROHMER, Eric. *Charles Chaplin.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. [Original, Paris: Les Editions du Cerf, 1972].

ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Columbia University Press, 1990, 2ª. edição.

_____. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Cap. 6. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____. “Malraux, Bazin, and the Gesture of Picasso” in *Opening Bazin*, pp. 153-166.

_____. “The ontology of a fetish”. *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Summer 2008), pp. 62-66

BERTON JR., John Andrew. “Film Theory for the Digital World: Connecting the Masters to the New Digital Cinema”. *Leonardo*. Supplemental Issue, Vol. 3, Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH '90 Art Show Catalog (1990), pp. 5-11.

BRUBAKER, David. “André Bazin on Automatically Made Images”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 1 (Winter, 1993), pp. 59-67.

CARROL, Noel. *Philosophical problems of classical film theory*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 1988.

CONLEY, Tom. “Evolution and Event in *Qu'est-ce que le cinéma?*” in *Opening Bazin*, pp 32-41.

DALLE VACCHE, Angela. “The Difference of Cinema in the System of the Arts” in *Opening Bazin*, pp 142-151.

FRIDAY, Jonathan. “André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 4 (Autumn, 2005), pp. 339-350.

FRODON, Jean-Michel. “Film and Plaster: The Mold of History” in *Opening Bazin*, pp 77-83.

HARPOLE, Charles H. “Ideological and Technological Determinism in Deep-Space Cinema Images: Issues in Ideology, Technological History, and Aesthetics”. *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 3 (Spring, 1980), pp. 11-22.

HENDERSON, Brian. “The Structure of Bazin's Thought”. *Film Quarterly*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1972), pp. 18-27.

JAHIEL, Edwin. “The French View of the Cinema as an Art”. *Books Abroad*, Vol. 38, No. 3 (Summer, 1964), pp. 261-262.

LOWENSTEIN, Adam. “The Surrealism of the Photographic Image: Bazin, Barthes, and the Digital "Sweet Hereafter". *Cinema Journal*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 2007), pp. 54-82.

- MORGAN, Daniel. "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". *Critical Inquiry*, Vol. 32, No. 3 (Spring, 2006), pp. 443-481.
- MALRAUX, André. "Esquisse d'un Psychologie du Cinéma" in *Verve*: Paris, vol. II, n° 8, 1940, p. 69-73. Traduzida como "Sketch for a Psychology of the Moving Pictures" na coletânea *Reflections on Art – A Source Book of Writings by Artists, Critics and Philosophers*, editada por Susanne K. Langer (Baltimore: John Hopkins Press, 1958, p. 317-327).
- Marco BERTONCINI. *Teorie del realism in Andre Bazin*. Milão: LED, 2009. Il Filarete: Pubblicazioni della Facolta di lettere e filosofia dell Universita degli Studi di Milano.
- SARTRE, J. Paul. *O imaginário – psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1992
- SCHWARTZ, Louis-Georges. "Deconstruction *avant la lettre*: Jacques Derrida Before André Bazin" in *Opening Bazin*, pp. 95-103
- UNGARO, Jean. *André Bazin: généalogies d'une théorie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- WILSON, George. "Film, Perception, and Point of View". *MLN*, Vol. 91, No. 5, Centennial Issue: Responsibilities of the Critic (Oct., 1976), pp. 1026-104.
- XAVIER, Ismail. "Introdução" in André BAZIN. *Ensaio*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 7-14.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª. Edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pp. 79-89.
- _____. *Bazin in Brazil: a welcome visitor*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Bibliografia geral

- BELTING, Hans. "Para uma antropologia da imagem". Trad. Jason Campelo. Revista Concinnitas virtual, ano 6, vol. 1, no. 8, julho 2005.
- _____. *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores, 2007.
- _____. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem – uma história do olhar no Ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FABRIS, Annateresa ; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

GRÜNNEWALD, José Lino. (org.). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

WOLFF, Francis, “Por trás do espetáculo: o poder das imagens” in *Muito além do espetáculo*. Editora do Senac: São Paulo, 2005, pp. 16-45.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª. Edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, n. 5).

_____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.